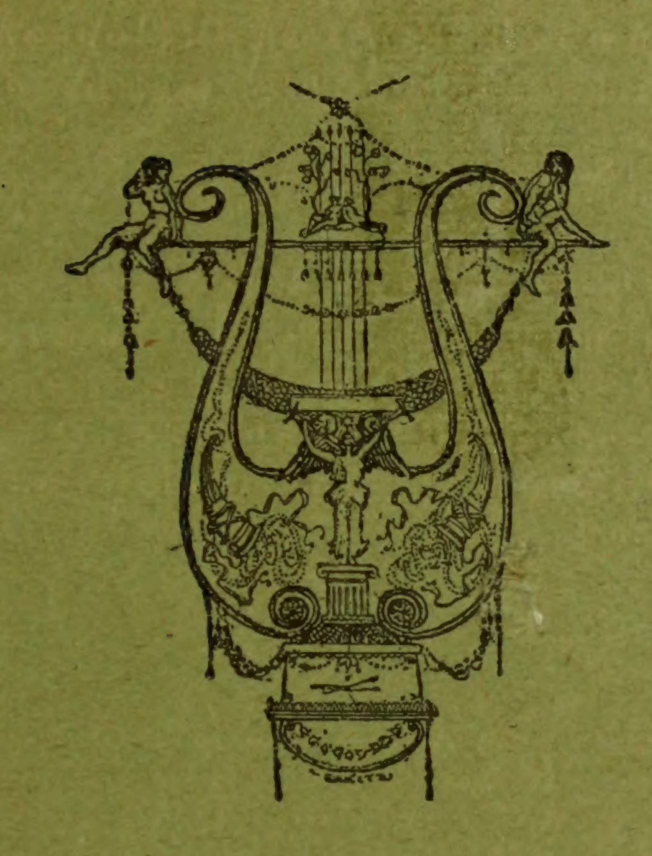

3 1761 08334478 8



ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1913

ВЫПУСКЪ I



СОДЕРЖАНІЕ.



Продолженіе см. 3 стр. обложки.



В. В. САМОЙЛОВЪ.

О СТАРОМЪ И НОВОМЪ БАЛЕТѢ.

АНДРЕЙ ЛЕВИНСОНЪ.



ОГДА года два тому назадъ у меня возникло намѣреніе выяснить эстетическія основы новыхъ теченій, обнаружившихся въ русскомъ балетѣ, попытка моя, принявшая форму журнальной статьи [1]), встрѣтила большія затрудненія, нынѣ частично преодолѣнныя.

Прежде всего эти новыя теченія, которыя я позволю себѣ, удобства ради, опредѣлить собирательнымъ названіемъ «фокинскаго балета», нашли себѣ почти исключительное выраженіе въ гастрольныхъ представленіяхъ на иностранныхъ сценахъ,—этомъ своеобразномъ «Сецессіонѣ» нашего хореграфическаго искусства; эти особыя условія принудили меня осуществить по мѣрѣ моего разумѣнія неблагодарную по существу своему задачу: описать эти знаменательныя постановки (что можетъ быть недостаточнѣе словесной транскрипціи зрительныхъ и музыкальныхъ впечатлѣній?). Нынѣ недавній «Мѣсяцъ о Фокинѣ» въ нашемъ казенномъ балетѣ въ значительной мѣрѣ расширилъ поле зрѣнія мѣстныхъ цѣнителей, обнаруживъ, также какъ и танцы «Орфея», сущность устремленій и мѣру достиженій молодого новатора.

Съ другой стороны, представлялось затрудненіе еще болѣе серьезное: не оказалось на лицо никакого пригоднаго метода, никакихъ выработанныхъ пріемовъ для описанія и оцѣнки формъ танца, для раскрытія ихъ содержанія. Эстетика современнаго балета почти еще дѣвственная почва; въ частности же русскій балетъ недавно еще не только не обладалъ теоретической основой, но вовсе былъ лишенъ какой-либо идеологіи.

У моихъ почтенныхъ старшихъ товарищей по балетной критикѣ, къ работамъ которыхъ я прежде всего обратился съ жаднымъ, если можно

---

[1]) «О новомъ балетѣ». Аполлонъ 1911 г. №№ 8 и 9.

такъ выразиться, любопытствомъ, я нашелъ лишь бытовую лѣтопись и неточную сводку историческихъ данныхъ о русскомъ балетѣ, а также множество единичныхъ оцѣнокъ; съ особой страстностью и полнотой оказался разработаннымъ лишь частный вопросъ о преимуществахъ и недостаткахъ національныхъ школъ балетнаго танца, италіанской, французской и русской, въ лицѣ ихъ знаменитыхъ представительницъ.

Поэтому, предоставленный собственнымъ догадкамъ и построеніямъ, я, быть можетъ, не всегда находилъ точную формулировку для своихъ предположеній о сущности балетнаго танца и нерѣдко прибѣгалъ къ терминологіи, не свойственной предмету.

Между тѣмъ, несмотря на фрагментарность моей попытки и то, въ общемъ, недоброжелательное отношеніе, которое оно встрѣтило у нѣкоторыхъ читателей, большинство моихъ тезисовъ и даже отдѣльныя оцѣнки были признаны не только единомышленниками, но и противниками.

Къ счастью, балетная мысль, донынѣ рудиментарная и безпомощная, необычайно оживилась за минувшій годъ. Еще трудно учесть послѣдствія того несомнѣннаго роста интереса къ балету, того крайняго обостренія спорныхъ вопросовъ, которые были вызваны рецензіями А. Л. Волынскаго въ «Биржевыхъ Вѣдомостяхъ». Правда, онъ еще не далъ намъ стройной системы классическаго танца, но въ циклѣ его статей уже на лицо драгоцѣнные ея элементы.

Наконецъ, пропаганда теоріи ритмическаго воспитанія Жака Далькроза побудила князя Сергѣя Волконскаго къ революціонной переоцѣнкѣ всѣхъ театральныхъ цѣнностей, коснувшейся и балета [1]).

Съ этой переоцѣнкой мнѣ придется сосчитаться особенно серьезно, такъ какъ въ основу критики балета кн. Волконскаго легла въ значительной степени отрицательная оцѣнка основныхъ положеній упомянутой моей статьи.

Правда, въ пылу полемическаго натиска кн. Волконскій, иногда слегка

---

[1]) См. его книгу «Человѣкъ на сценѣ», а особенно его же «Художественные отклики» (изд. «Аполлона»).

смѣшиветъ шашки, нѣсколько произвольно истолковывая мои слова, но это, на мой взглядъ, ничуть не умаляетъ принципіальнаго интереса сдѣланныхъ мнѣ возраженій.

Я долженъ признаться, что заглавіе, данное мною настоящей статьѣ, нѣсколько парадоксально; говоря о *новомъ* и *старомъ* балетѣ, я какъ бы устанавливаю двойственность, въ дѣйствительности не существующую. Возможны—кто въ этомъ усомнится—безчисленныя формы *театральнаго танца*, но *балетъ* существуетъ одинъ и его эволюція протекаетъ въ тѣсныхъ предѣлахъ единаго художественнаго принципа—классическаго танца; не лишнимъ будетъ указать, что классическій танецъ единственная подлинная у насъ художественная *традиція*, единственный примѣръ органическаго *стиля* въ современномъ русскомъ театрѣ.

Къ оцѣнкѣ исключительной жизнеспособности этого стиля мы еще обратимся, а тѣмъ временемъ допустимъ сомнительную предпосылку объ изжитости классическихъ формъ или о несоотвѣтствіи ихъ современнымъ эстетическимъ запросамъ и разсмотримъ послѣдовательно тѣ средства и пріемы, которыми пытаются или готовятся излечить нашего «мнимаго больного».

1.

Провиденціальная или, быть можетъ, роковая черта современной нашей культуры то, что неизмѣнно, въ чаяніи обновленія идейнаго или формальнаго, мы обращаемъ наши взоры къ Элладѣ. Слова: «такъ было у грековъ», обладаютъ для насъ обаяніемъ и доказательностью, несравнимыми ни съ чѣмъ.

Правда мы, воспитанники эволюціонной теоріи, уже неспособны признавать авторитетъ эллинства абсолютнымъ, а подчиненіе ему—категорическимъ императивомъ художественнаго творчества (охотно признаюсь, впрочемъ, что для меня, какъ и для многихъ, примѣръ Греціи необычайно внушителенъ). Недаромъ къ Греціи аппелируютъ всѣ современные новаторы въ области танца: Исидора Дунканъ, танцующая передъ фотографомъ въ пустынной орхестрѣ театра Діониса и изучающая въ музеяхъ антич-

ные памятники; русскій балетмейстеръ, создавшій «Евнику», циклъ «Вакханалій», «Нарцисса», «Дафниса и Хлою», пляски «Орфея»; лишь недавно одинъ почтенный педагогическій дѣятель въ своей апологіи «ритмической орхестики» Жака Далькроза ссылался на примѣръ античности.

Наконецъ, творчество новѣйшихъ балетныхъ композиторовъ: Равеля, Рожэ-Дюкасса, Черепнина, Штейнберга, даже столь національнаго Лядова (его «Танецъ амазонки») направлено въ сторону античныхъ мотивовъ.

Между тѣмъ, ничто не можетъ быть парадоксальнѣе и произвольнѣе обычнаго противупоставленія классическаго балета античному орхестическому танцу. Объ этомъ лучше всего свидѣтельствуетъ замѣчательная диссертація Эмманюэля объ «Античномъ греческомъ танцѣ» [1]). Въ своей замѣчательной по новизнѣ метода реконструктивной работѣ, основанной на разсмотрѣніи художественныхъ отраженій греческаго танца (въ круглой пластикѣ, рельефѣ, керамикѣ и вазовой живописи), онъ исходитъ отъ формъ современнаго балетнаго классицизма.

Результаты этого изслѣдованія, документированнаго 600 памятниковъ, краснорѣчивы: большинство движеній и па античнаго танца могутъ быть сведены къ формамъ современнаго, несравнимо богатѣйшаго. Цѣлый рядъ примѣровъ указываетъ на наличность въ античной орхестикѣ «па» на пуантахъ и темповъ элеваціи съ перпендикулярно опущеннымъ носкомъ, пируэтовъ съ ихъ типичными подготовительными движеніями (это préparation,—движеніе руки, влекущее за собой вращеніе корпуса,—несмотря на свою механическую необходимость и закономѣрность особенно рѣзко отвергается нашими новаторами, какъ уродливая будто бы условность) и антраша.

Здѣсь было бы неумѣстно пространно перечислять многочисленныя данныя этой книги, хорошо извѣстной каждому ревнителю танца. Неоспоримъ и ясенъ выводъ изъ труда французскаго филолога: современный клас-

---

[1]) La danse grecque antique d'après les monuments figurés par Maurice Emmanuel. Paris, Hachette 1896.



«ТЯЖЕЛЫЕ ДНИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ ТИТА ТИТЫЧА БРУСКОВА.

сическій танецъ есть, несмотря на отсутствіе прямой исторической преемственности, какъ бы дальнѣйшее развитіе принциповъ танца античнаго.

Конечно, каждый воленъ разумѣть слово «классическій» по собственному усмотрѣнію, но *объективно* оно соотвѣтствуетъ тѣмъ формамъ, которыя являются душой стараго балета.

Однако, книга Эммануэля обнимаетъ лишь чисто танцовальные, гимнастическіе моменты античной орхестики; столь значительная ея миметическая, выразительная сторона оставлена безъ разсмотрѣнія.

Какова же она была? Дѣйствительно ли то была свободная импровизація стереотипно-жизнерадостнаго эллина, выраженіе его непосредственной чувствительности,— своего рода хореграфическій импрессіонизмъ? Вѣдь именно такъ представляютъ себѣ античный танецъ нѣкоторые наши пропагандисты его.

Что это не было такъ, учатъ прежде всего литературные памятники; оговорюсь: я очень посредственный гуманистъ и совсѣмъ плохой археологъ; къ тому же имѣющіеся на лицо тексты (ихъ начали собирать еще въ 17 столѣтіи) либо отрывочны, либо являются поздними и некритичными компиляціями; единственное свидѣтельство классической эпохи, трактатъ о танцѣ Аристоксена, знаменитаго теоретика ритма, утрачено [1]); наконецъ, точный смыслъ орхестической терминологіи грековъ не установленъ по сей день.

Все же мы въ правѣ съ полной увѣренностью утверждать: ничто въ греческой орхестикѣ не было предоставлено случаю, безпорядочнымъ психологическимъ импульсамъ и настроеніямъ танцовщика. Движеніе и жестъ очевидно были строго обусловлены канономъ, непреложнымъ, какъ обрядъ; то былъ особый, іератическій, какъ и весь греческій театръ и, быть можетъ, не всегда понятный непосвященнымъ языкъ формъ. Недаромъ Аѳиней, энциклопедистъ римской эпохи въ содержательномъ своемъ справочникѣ «Пиршество мудрецовъ» въ той же степени прославляетъ въ лицѣ суроваго

[1]) Извѣстный діалогъ Лукіана относится почти исключительно къ римской пантомимѣ.

мараѳономаха Эсхила изобрѣтателя нѣсколькихъ новыхъ орхестическихъ схемъ, какъ и великаго трагическаго поэта.

Повторяю, моя освѣдомленность въ этомъ вопросѣ слишкомъ ограничена; онъ настоятельно требуетъ авторитетнаго и всесторонняго разрѣшенія.

Каковъ же методъ возстановленія античности, къ которому прибѣгаютъ наши неогреки, ополчившись противъ мнимаго *псевдоклассицизма* стараго балета? Прежде всего, разумѣется, раскрѣпощеніе личности отъ строгой формы (вѣдь эта предварительная реформа лишь варіація типическаго русскаго бунта, содержанія противъ формы), а затѣмъ археологическія заимствованія.

Производятся послѣднія способомъ упрощеннымъ до крайности: въ любомъ альбомѣ (или чего добраго, тщательно перелиставъ цѣлый ворохъ альбомовъ) балетмейстерь находитъ снимокъ, изображающій какой-либо единичный моментъ греческаго танца. Приглядѣвшееся движеніе онъ и полагаетъ въ основу совершенно произвольнаго хореграфическаго построенія. Такъ же принято поступать, напримѣръ, съ древнимъ Египтомъ; находятъ, предположимъ, въ элементарной книжкѣ (скажемъ у Перро и Шипье) рисунокъ, изображающій танцовщицъ, пляшущихъ подъ аккомпаниментъ инструментовъ. Движеніе ихъ тутъ же переносится въ какой нибудь «нубійскій» танецъ («Эвника» М. М. Фокина); и вотъ на сценѣ, въ позѣ, изображенной на данномъ рисункѣ, нубійскія танцовщицы кружатъ одна вокругъ другой. Между тѣмъ, при сколько-нибудь внимательномъ разсмотрѣніи рисунка ясно, что танцовщицы эти кружатся, такъ сказать, вокругъ собственной оси (типичное восточное верченіе), а не одна вокругъ другой.

Или же балетмейстеръ выстраиваетъ—у самой рампы и параллельно съ ней—кордебалетъ барельефной группой («Египетскія ночи») на фонѣ трехмѣрной сцены и декораціи, углубляющей перспективу. Такимъ образомъ, двухмѣрному орнаменту не хватаетъ лишь самаго важнаго: той плоскости, которую онъ долженъ украшать.



«ТЯЖЕЛЫЕ ДНИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г. УРАЛОВЪ ВЪ РОЛИ МУДРОВА.

Это лишь примѣръ поверхностной интерпретаціи, случайной и отрывочной, лишенной логической послѣдовательности, стремящейся единичными и отдаленными подобіями античнаго танца внушить зрителю иллюзію исторической правды или подлиннаго стиля.

Ошибочна и легкомысленна тенденція отражать въ этихъ «античныхъ» постановкахъ условности, присущія завѣдомо не самому античному танцу, а *живописной* или *пластической* передачѣ этого танца греческими мастерами; наши балетмейстеры, ставя въ профиль ноги при корпусѣ, повернутомъ en face, или придавая рѣзкую угловатость port de bras, быть можетъ, и вносятъ въ свои произведенія нѣкоторый острый ароматъ архаизма и экзотики; но своеобразная «археологія», располагающая въ «Aprés-midi d'un faune» Малларме-Дебюсси фигуры нимфъ въ порядкѣ и позиціяхъ извѣстныхъ бронзовыхъ танцовщицъ неаполитанскаго музея, не только поверхностна, но прямо назойлива.

Современное знаніе объ античности слишкомъ значительно, чтобы подобное полукультурное рвеніе имѣло какую-либо цѣнность.

Повторяю: если гдѣ-нибудь, хоть въ отдаленномъ отраженіи, живетъ высокій духъ античной орхестики, то именно въ формахъ нашего классическаго балета. Воплощеніе псевдо-античнаго духа новаго балета—это безчисленныя вакханаліи фокинскихъ балетовъ; чуждый высокой евритміи и порядка аполлиническаго танца, балетмейстеръ ищетъ воплотить подсознательную, стихійную, оргійную силу дѣйства Діониса. Но діонисическій экстазъ, какъ понялъ его и заключилъ въ шопенгауеровскія формулы Фридрихъ Нитцше, есть сліяніе личности, «вышедшей изъ себя», съ міровой душой, съ вселенской волей,—высшая форма мистическаго опыта. Оргіазмъ пресловутыхъ «Вакханалій» пошиба болѣе обыденнаго: это разнузданный или скорѣе взвинченный, но во всякомъ случаѣ внѣшній размахъ движенія и жеста, густо окрашенный въ эротику; это не преодолѣніе личности, а ея торжество надъ дисциплиной и формой; не Діонисіи, а Сатурналіи.

Однако, я не упрекну г. Фокина въ отсутствіи религіознаго паѳоса;

вѣдь нельзя построить подлинной жертвенной, экстатической пляски иначе' какъ на подлинномъ религiозномъ переживанiи.

Но въ силахъ ли мы проникнуть въ тайны той *вѣры*, изъ которой возникъ единственно извѣстный намъ эллинскiй *культъ*? Даже такой знатокъ душевной жизни античной Грецiи, какъ Эрвинъ Роде, усумнился въ этомъ.

Нельзя требовать отъ балетмейстера генiальныхъ психологическихъ интуицiй или философскихъ прозрѣнiй; ему не слѣдуетъ лишь средствами внѣшними и скудными создавать банальный суррогатъ религiознаго дѣйства. Когда же отсутствующую психологическую базу для созданiй своихъ (и не только «античныхъ») пытаются замѣнить физiологической эротикой' этотъ мелкiй и не всегда чистый источникъ изсякаетъ съ предательской скоростью.

Если эротика «Шехеразады» была утрирована, эротика аналогическаго по замыслу «Исламея» уже напыщена.

2.

Новый балетъ, притязательный, но бѣдный содержанiемъ естественно ищетъ опоры въ другихъ искусствахъ. Поправъ форму и традицiю, перемѣстивъ центръ тяжести съ танца на пантомиму, онъ попытался заимствовать недостающую ему значительность и отъ живописи и музыки.

Еще годъ тому назадъ, въ моментъ напечатанiя упомянутой моей статьи, борьба противъ преобладанiя живописностм надъ динамической сущностью хореграфическаго театра, была еще опасной для репутацiи автора ересью. Теперь вѣтеръ начинаетъ дуть съ другой стороны, даже слишкомъ рѣзко, быть можетъ: вѣдь каждый изъ насъ испытываетъ великую культурную радость отъ отличныхъ декорацiонныхъ работъ нашихъ художниковъ (стоитъ лишь вспомнить «Орфея» Головина или «Исламея» Анисфельда). Но принципъ первенства «пятна», живописнаго впечатлѣнiя въ сценическомъ искусствѣ окончательно поколебленъ; растетъ тяготѣнiе къ архитектурнымъ фонамъ (Рейнгардтъ, Аппiя); ощущается вообще уто-



«ТЯЖЕЛЫЕ ДНИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г. КІЕНСКІЙ ВЪ РОЛИ АНДРЕЯ БРУСКОВА.

мленіе т. н. «постановками»; весьма симптоматично краснорѣчивое выступленіе кн. Волконскаго «въ защиту и прославленіе» *человѣка* на сценѣ.

Другой заботой фокинскаго балета было: обрядиться въ новыя и блестящія музыкальныя перья (я говорю лишь о г. Фокинѣ, т. к. московскій новаторъ г. Горскій вообще чуждъ музыкальныхъ запросовъ); это былъ вѣрный разсчетъ, но уже сдѣланный и другими диллетантами-новаторами: Дунканъ, Книпперъ, Фуллеръ, Колонна, наконецъ всѣми «босоножками».

И правда: кому Шуманъ не милѣе Минкуса, а Шопенъ, даже въ шумномъ оркестровомъ одѣяніи, не дороже Пуни? Балетъ сдѣлался блѣдной иллюстраціей къ тексту, въ иллюстрированіи не нуждающемуся. Конечно, интерпретировать танцами или пантомимой произведенія великихъ композиторовъ *можно*, позволительно, нерѣдко очень занимательно. Но *нужно* ли? Зачѣмъ вторгаться въ органическое бытіе музыкальнаго произведенія? Въ концѣ концовъ, чѣмъ поверхностнѣе балетная интерпретація музыкальныхъ замысловъ, тѣмъ она тактичнѣе и безобиднѣе; недаромъ многіе меломаны предпочитаютъ «Карнавалъ» г. Фокина его «Шехеразадѣ».

Въ связи съ системой Жака Далькроза усиленно заговорили у насъ объ *обнаруженіи*—révélation—музыки черезъ танецъ. Средствомъ для подобной *экстеріоризаціи* должно явиться совпаденіе ритма тѣлеснаго съ ритмомъ музыкальнымъ. Охотно говорятъ также о возможной роли ритмической гимнастики для развитія глухонѣмыхъ. И дѣйствительно, можно себѣ представить, что для глухонѣмого созданіе подобнаго танца порождаетъ возможность воспринять и обнаруженную этимъ танцемъ музыку; но это воспріятіе будетъ неизбѣжно частичнымъ; онъ постигнетъ лишь волевой, динамическій элементъ музыки, ритмъ, голый ритмъ, не несущій на колеблющихся своихъ волнахъ мелодіи, не одѣтый въ пышныя ризы гармоніи.

Но для обладающаго слухомъ, не проще ли *слушать* музыку, проникаться ею непосредственно, не прибѣгая къ матеріальному медіуму—человѣческому тѣлу?

Но пусть на это отвѣтятъ музыканты. Я же возвращусь къ балету.

Принципъ координаціи ритма музыкальнаго съ ритмомъ танцовальнымъ старъ, какъ самъ танецъ, и никогда не переставалъ осуществляться въ большей или меньшей степени. Совершенно такъ же танецъ всегда протекалъ въ той же эмоціональной плоскости, какъ и сопровождающая его музыка; не только не должно, но прямо *невозможно* «danzar la ciaconna sul miserere», какъ нѣкогда острилъ Сальваторъ Роза. Между тѣмъ, кн. Волконскій въ своемъ стремленіи къ полному, «тотальному» совпаденію танца съ музыкой устанавливаетъ столь же произвольное, сколько неосуществимое правило: «на каждую ноту — одно движеніе». Такимъ образомъ, прототипомъ идеальныхъ ритмическихъ танцовщиковъ становятся пальцы піаниста, исполняющаго музыкальную піесу.

Указанный принципъ былъ выдвинутъ еще 80 лѣтъ тому назадъ и энергично отвергнутъ Блазисомъ. Въ своей критикѣ балетнаго танца кн. Волконскій ошибочно утверждаетъ, что въ балетѣ танецъ лишь *привѣшенъ къ музыкѣ*. Наоборотъ, музыка эта привѣшена къ танцу; композиторъ сочиняетъ балетную музыку, согласуясь съ установленными формами танца, съ опредѣленными ритмическими фигурами, съ извѣстными изъ хореграфическаго опыта дѣленіями времени; очень отрадно и полезно, если балетмейстеръ знаетъ и любитъ музыку, но балетный композиторъ *обязанъ* знать танецъ: лишь тогда его музыка будетъ, вульгарно выражаясь, «дансантна».

А этой «дансантности», пригодности для танца требуетъ отъ Tanzmusik также и кн. Волконскій; это вполнѣ естественно: вѣдь ритмическія возможности музыки неограничены, возможности же тѣлеснаго движенія неисчислимы, но границу имѣютъ.

Еще тѣснѣе предѣлы осуществимой для этого движенія быстроты темповъ; задача хореграфическаго творчества, очевидно, заключается не въ интерпретаціи чистыхъ музыкальныхъ формъ, а въ зарожденіи танцовальной музыки изъ духа самого танца. Нѣтъ сомнѣнія въ томъ, чтодля осуществленія хореграфическихъ задачъ и дѣятели Геллерау должны будутъ создать собственный прикладной музыкальный стиль, отвѣчающій этимъ задачамъ.

Сознательно дансантны Чайковскій, Глазуновъ, Черепнинъ; интересна, но не дансантна «Жаръ-Птица» Стравинскаго; его «Петрушка», великолѣпный образецъ музыкальной изобразительности, дѣлаетъ самъ балетъ излишнимъ. Для современныхъ композиторовъ балетная музыка, подобно формѣ симфонической поэмы, желанный случай для освобожденія отъ традиціонно-музыкальной архитектонтики, но нерѣдко мысль о пляшущемъ подъ эту музыку человѣкѣ не возникаетъ у слушателя ни на мгновеніе.

То обстоятельство, что Минкусъ и Пуни тоже дансантны, но очень плохіе музыканты, ничего не доказываетъ.

Можетъ ли ритмическая гимнастика по системѣ Далькроза дать балету что-нибудь новое, чѣмъ онъ не обладалъ бы самъ по себѣ? Вѣдь ея сторонники готовы иногда даже допустить условно существованіе старыхъ формъ, лишь бы подъ нихъ была подведена основа ритмическаго воспитанія.

Не знаю, а потому сомнѣваюсь.

Несомнѣнное завоеваніе ритмической гимнастики это достиженіе *автоматизма* движенія. Если Махъ и Авенаріусъ въ кантовскихъ категоріяхъ усмотрѣли не необходимыя формы мышленія, а выработанные опытомъ пріемы сбереженія мыслительной энергіи, изобрѣтеніе Далькроза идетъ по тому же пути; автоматизмъ движенія дѣйствительно сберегаетъ энергію, освобождаетъ мысль, дѣлаетъ танецъ легче осуществимымъ. Въ обыденной жизни мы этотъ результатъ называемъ «бѣглостью» (бѣглость пальцевъ у піаниста, бѣглость въ произнесеніи иностраннаго языка).

Вотъ этимъ-то автоматизмомъ современный балетъ обладаетъ въ высшей степени; его гимнастическая основа и сознательная тѣлесная культура вырабатываетъ у танцовщика—даже внѣ сцены—ритмичность и окрыленность поступи и жеста изумительныя. Танцовщикъ, исполняющій для упражненія какое-нибудь па совсѣмъ безъ музыкальнаго сопровожденія, на каждое повтореніе этого па употребитъ ровно столько же времени, какъ на первое исполненіе его. Мало того, каждое частичное движеніе этого па, каждый промежуточный моментъ совпадетъ во времени съ со-

отвѣтствующими моментами перваго исполненія. Эту «исохронію» движеній установилъ путемъ хронофотографированія упомянутый Эммануэль.

3.

Если исторія искусства есть исторія постепенной дифференціаціи отдѣльныхъ искусствъ, мечта о первобытномъ ихъ единеніи, вознесенная на небывалую высоту усиліями Рихарда Вагнера, но имъ не осуществленная, является болѣзнью современнаго театра по преимуществу. На мой взглядъ (и не только на мой взглядъ), подобное сліяніе, осуществленіе «Gesamtkunstwerk», сочетающаго въ единомъ усиліи высшія потенціи всѣхъ искусствъ, возможно лишь при рудиментарномъ состояніи послѣднихъ.

Стремленіе къ синтетической *координаціи* искусствъ въ опытѣ неизбѣжно приводитъ къ *первенству* одного изъ нихъ и *субординаціи* остальныхъ. Удивительно лишь то, что признакомъ новаго балета является *субординація* главнаго, а именно *танца* пантомимѣ и декоративному замыслу у г. Фокина, музыкѣ у кн. Волконскаго.

Классическій танецъ при всей его явной слитности съ музыкальной стихіей имѣетъ *самодовлѣющее* бытіе. Ему не нужно черпать изъ музыки психологическихъ и динамическихъ импульсовъ; онъ непосредственно черпаетъ изъ того же источника, которымъ питается и музыка: человѣческаго духа (любопытный примѣръ естественнаго, не театральнаго танца, гдѣ ритмъ тѣлесный не обусловленъ ритмомъ музыкальнымъ, а проявляется самостоятельно: это испанскій народный танецъ. Его аккомпаниментъ— простое отбиваніе такта).

Можно ли говорить объ объективной базѣ для толкованія—музыки? Движеніе музыкальное можетъ совпадать въ метрѣ и ритмѣ, во времени, въ «числѣ» съ движеніемъ тѣлеснымъ. Но развѣ «число» единственный признакъ, развѣ оно сущность музыки?

Лѣтомъ на «фестшпиляхъ» въ Геллерау исполняли «Орфея» Глука. Мнѣ не случилось присутствовать; съ тѣмъ большимъ любопытствомъ прочелъ я прекрасное описаніе кн. Волконскаго. При простомъ чтеніи я



«ТЯЖЕЛЫЕ ДНИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г-ЖА ЕСИПОВИЧЪ ВЪ РОЛИ КРУГЛОВОЙ.

проникся значительностью зрѣлища, но второй мыслью былъ вопросъ: при чемъ тутъ Глукъ и его твореніе? Что можетъ быть произвольнѣе подобнаго толкованія? Первый оказавшійся подъ рукой нѣмецкій художественный журналъ подтвердилъ мое предположеніе: зрѣлище новое и богатое обѣщаніями, но... ни единой точки касанія съ *духомъ* Глука!

Что иное могъ воплотить въ лицахъ и движеніяхъ Далькрозъ, если не рядъ своихъ субъективныхъ ассоціацій, навѣянныхъ партитурой Глука? Какая здѣсь возможна объективность? И въ чемъ ея критерій? А если она на лицо, почему она не очевидна для всякаго?

Кн. Волконскій осудилъ балетъ г. Фокина изъ двухъ побужденій (первое я вполнѣ раздѣляю съ нимъ): онъ обвинилъ его въ преобладаніи статики надъ динамикой и въ недостаточной согласованности тѣлеснаго движенія съ музыкальнымъ ритмомъ.

Зато князю же Волконскому случилось сформулировать и возвеличить принципъ, особенно важный и дорогой для балетныхъ реформаторовъ, будь то г. Фокинъ или г. Горскій: движеніе прекрасно лишь тогда, когда оно имѣетъ цѣль и значеніе.

Между тѣмъ, главная забота упомянутыхъ новаторовъ именно раціональная мотивировка танца.

Изыскать для танца психологическую подкладку, вотъ въ чемъ ихъ задача. Движеніе ради движенія, что за непроизводительное занятіе! Надо знать, *почему* танцуешь и *для чего* танцуешь. Для всего должна существовать причина. Прекрасно то, что имѣетъ явную цѣль; истинно то, что можно потрогать руками—вотъ лозунгъ. Философскій раціонализмъ умеръ, но зато процвѣтаетъ раціонализмъ житейскій, обывательскій. Живетъ та телеологія, которая такъ скоро ведетъ у насъ къ утилитаризму, къ «печному горшку», къ передвижничеству.

Лишь недавно послѣднее изъ этихъ выраженій съ справедливымъ укоромъ было брошено въ лицо новому балету.

Какому конкретному эмоціональному переживанію отвѣчаетъ увертюра «Волшебной флейты»? Какую раціональную мотивировку имѣютъ

трели Царицы Ночи? Какова цѣль фугъ Баха? Почему у святыхъ Эль Греко удлиненныя конечности?

Потому что творчество неразложимо на причинныя связи.

Видимая иррацiональность классическаго танца, отсутствiе прочнаго моста между отвлеченнымъ духомъ балетной классики и непосредственной и элементарной нашей эмоцiональной жизнью, внушила нашимъ балетмейстерамъ, вкусившимъ зеленые и прѣсные плоды полукультурности, недовѣрiе къ танцу вообще и толкнуло ихъ въ объятiя пантомимы, живописности, быта, археологiи. Они готовы на всѣ жертвы ради психологическаго реализма, ради вѣрнаго и яркаго изображенiя аффектовъ. Они ревнуютъ къ драмѣ, гдѣ все мотивировано. Ихъ мысль ищетъ понятнаго, доступнаго, объяснимаго, доказуемаго.

Какъ рады должны быть эти скудные идеями реформаторы поддержкѣ такого культурнаго писателя, какъ кн. Волконскiй, вмѣстѣ съ ними вопрошающаго: «какой смыслъ въ томъ, что человѣкъ вертится волчкомъ?

Наряду съ требованiемъ психологической осмысленности выставляется и другое требованiе: «естественность».

Излюбленный критерiй натуральной блаженной памяти школы! Но въ балетѣ весьма своевременный. Когда натуралистическое теченiе въ литературѣ миновало, оно полонило драматическiй театръ; миновавъ и драму, оно докатилось до балета.

Жизнь *законъ* искусства, такъ вновь гласитъ боевой лозунгъ. Но мнѣ кажется, объ этомъ можно спорить. Жизнь *матерiалъ* искусства, но развѣ матерiалъ (будь то мраморъ или человѣческое тѣло) носитъ въ себѣ законъ творчества? «Высшая задача зодчества», утверждаетъ Рейнакъ въ популярнѣйшей книгѣ объ искусствѣ, «побѣда надъ внушенiями матерiала».

Изъ элементовъ естества художникъ творитъ новую дѣйствительность. Конкректные факты ему дано сочетать въ воображаемое бытiе; онъ же способенъ, по слову Гёте, осуществить воображаемое. Гдѣ предѣлы естественнаго? И гдѣ тотъ «натуральный» человѣкъ, къ которому аппеллируютъ новѣйшiе продолжатели Руссо?

Если я утверждалъ (а это было мнѣ поставлено въ вину) все въ той же упомянутой статьѣ, что, «поднявшись на пуанты, балерина отрѣшается отъ естественнаго движенія»,— въ чемъ не могу раскаяться, я подъ «естественнымъ» разумѣлъ движеніе обычное, механическое, непроизвольное.

Этимъ я далъ такъ же мало основаній хранителямъ художественныхъ нравовъ призывать меня къ порядку, какъ если бы сказать: «начавъ пѣть, пѣвецъ отрѣшается отъ естественной рѣчи».

Всѣ бы меня поняли и никто не осудилъ бы.

Въ искусствѣ нѣтъ абсолютныхъ нормъ прекраснаго; цѣнность моихъ гипотезъ (хоть и являющихся общими мѣстами современнаго художественнаго сознанія) неизбѣжно относительна. Но норма естественности достовѣрно несостоятельна, издавна пагубна и къ тому же лишена опредѣленнаго содержанія.

Я перечислилъ, думается, всѣ принятые способы улучшенія и излеченія балета: леченіе античностью, живописью, музыкой, раціонализмомъ, психологіей, естественностью. Задачей: избавить балетъ отъ принужденій классическаго танца поглощаются силы и труды нашихъ новѣйшихъ балетмейстеровъ.

Совершенно особое положеніе занялъ въ спорѣ о балетѣ кн. Волконскій. Ставъ на точку зрѣнія естественности, чтобы судить объ искусствѣ, онъ избралъ точку зрѣнія *внѣбалетную* (подлинное выраженіе кн. В.), чтобы лучше судить о балетѣ. Методъ этотъ говоритъ самъ за себя.

Пламенно убѣжденный въ томъ грядущемъ обновленіи искусства, которое несутъ съ собой «der alleinseligmachende Rythmus» и его пророкъ Далькрозъ, онъ въ послѣдней своей книгѣ учиняетъ великолѣпное аутодафэ балету, чтобы очистить мѣсто для новаго зданія.

Связывая съ предпріятіемъ Далькроза величайшія ожиданія, которыя не въ силахъ поколебать даже всѣ эти дутыя мессіанскіи пророчества о грядущемъ золотомъ вѣкѣ, мы все же не можемъ послѣдовать за кн. Волконскимъ въ этомъ «дѣйствѣ вѣры» и снова обратимся къ балету, на этотъ разъ къ столь усердно гонимому балету *классическому*.

4.

Не спорю, эстетическую сущность классическаго балета опредѣлить трудно. Еще древній философъ признавался, что вообще «прекрасное опредѣлить трудно».

Можно описать всю технику, всю гимнастику классическаго танца, но отыскать для каждаго изъ его движенія психологическій эквивалентъ невыполнимая, да и не нужная задача. Классическій танецъ не обусловленъ, конечно, никакимъ причиннымъ принужденіемъ извнѣ; онъ носитъ въ самомъ себѣ свой *имманентный* законъ, свою внутреннюю логику, каждое нарушеніе которой воспринимается зрителемъ, какъ нарушеніе художественнаго впечатлѣнія.

Однимъ изъ законовъ классическаго танца является «апломбъ», исканіе устойчиваго равновѣсія. «Простая горькая необходимость дать точку опоры балеринѣ», какъ пренебрежительно истолковываетъ кн. Волконскій назначеніе тупого балетнаго башмачка, необходимость не простая и не горькая.

Не построена ли, напримѣръ, вся архитектура на подобныхъ горькихъ необходимостяхъ? Что такое контрафорсъ, если не сила, уравновѣшивающая давленіе свода? Что такое дорическая колоннада, какъ не система столбовъ, поддерживающихъ равновѣсіе перекладины? Что *выражаетъ* этотъ контрафорсъ? О какихъ переживаніяхъ говорятъ колонны? Но кто рѣшится утверждать, что храмъ Нептуна не выражаетъ человѣческую душу?

Классическій танецъ во многомъ аналогиченъ зодчеству, поскольку движеніе можетъ быть сопоставлено съ неподвижностью. Какъ и зодчество онъ—порожденіе геометрическаго, пространственнаго мышленія, онъ — Raumkunst, какъ называютъ нѣмцы архитектуру.

Свой благородный инструментъ—человѣческое тѣло—онъ сводитъ къ строительнымъ единствамъ. Остовъ танца, какъ и схема храма—линія. Къ чистымъ, неломаннымъ линіямъ тяготѣетъ классическій танецъ.



«ТЯЖЕЛЫЕ ДНИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г. ОСОКИНЪ ВЪ РОЛИ НЕИЗВѢСТНАГО.

Потому то не существенны для него пластическія особенности тѣхъ частей тѣла, которыя нарушаютъ эту линейность; такъ, напримѣръ, въ аттитюдѣ на носкѣ, нога балерины (я говорю о балеринѣ, а не вообще о танцовщикѣ, такъ какъ движенія на твердомъ носкѣ ея исключительное достояніе) съ выгнутымъ подъемомъ и вытянутыми пальцами, даетъ вертикальную линію удивительной чистоты; здѣсь пластика ноги, подчиненная единому движенію всего тѣла, утрачиваетъ свои частныя особенности, стилизуется, *обобщается.*

Строительное и линейное единство всего танцующаго человѣка, вотъ съ чѣмъ не считается мой критикъ кн. Волконскій, въ своемъ любованіи ногой самой по себѣ. То обстоятельство, что ему больше нравятся движенія на полупальцахъ, чѣмъ на пуантахъ,—дѣло личнаго вкуса; охотно признаю, что и эллины, пожалуй, раздѣляли это предпочтеніе.

Къ услугамъ кн. Волконскаго, кромѣ увлекательнаго изложенія и большой горячности, множество готовыхъ теорій «на всякій случай»; нужно ли согласовать «волевые» импульсы опернаго пѣвца съ требованіями ритмичности, онъ ограничиваетъ права личности во имя болѣе общаго начала, ритма;—нужно ли истребить ненавистный балетный башмачекъ, онъ ополчается въ защиту индивидуальности каждаго пальца ноги.

Но нельзя же утверждать, что всякое обобщеніе противно искусству, что всякое обобщеніе—«рутина, шаблонъ, трафаретъ»! Что процессъ художественнаго творчества есть исключительно процессъ индивидуализаціи! То есть, утверждать конечно можно, но можно утверждать и противное.

Не идетъ ли художникъ отъ индивидуальнаго къ общему, отбрасывая несущественные признаки, выдвигая прочіе; развѣ творчество не непрерывная *деформація* дѣйствительности, развѣ путь художника не влечетъ его отъ конкретности къ символу?

У кого поднимется рука противъ обобщенности, т. е. по князю Волконскому противъ «штампа, рутины» и т. д. египетской пластики, равеннскихъ мозаикъ, сіенскихъ фресокъ? Развѣ Фидій въ фризѣ «Панаѳиней» не

обобщаетъ? Нѣтъ, пылкій протестъ противъ обобщенія такая же палка о двухъ концахъ, какъ и требованіе естественности.

Въ инкриминируемой мнѣ статьѣ, весьма какъ я признавался, фрагментарной, я оставилъ безъ упоминанія еще одинъ принципъ классическаго танца: jambes en dehors, ноги, вывороченныя наружу. Опять «неестественность», вызванная «горькой необходимостью» апломба. Результатъ этой особенности, вырабатываемой у танцовщика годами гимнастической культуры, не только умноженная свобода движенія и устойчивость его, но и болѣе обширная амплитура его (такъ, напримѣръ, уголъ, образуемый ногой движущейся съ ногой неподвижной, можетъ быть доведенъ до прямого). Еще результатъ: многопланность этого движенія по сравненію съ обычнымъ движеніемъ, совершающимся въ единой плоскости.

Новерръ былъ убѣжденнымъ теоретикомъ выворотныхъ ногъ, какъ послѣ него Карло Блазисъ, а въ наши дни А. Л. Волынскій [1]).

Подобная разстановка ногъ, конечно, несвойственна натуральному человѣку. Но вѣдь танецъ театральный не есть импульсивная и безпорядочная пляска первобытнаго дикаря. Балетъ прежде всего танецъ *искусственный*, а не естественный.

При «старомъ режимѣ» съ его непревзойденной формальной культурой танецъ театральный еще совпадалъ отчасти съ танцемъ придворнымъ и салоннымъ, отъ котораго оторвался лишь въ концѣ вѣка. Съ паденіемъ свѣтскаго хореграфическаго воспитанія не только танецъ, но и его основныя позиціи стали неосуществимы для не-танцовщика (переходъ этотъ отлично изображенъ въ книгѣ о танцѣ Оскара Би).

Сдѣлавшись исключительнымъ достояніемъ профессіональныхъ художниковъ, танецъ выигралъ въ искусственности и вмѣстѣ съ тѣмъ въ одухотворенности. Идеалистическій культъ «пуанта» и элеваціи, подготовившій современную балетную форму, возникъ лишь въ началѣ 19-го вѣка.

---

[1]) Наши новаторы ошибочно считаютъ выворотныя ноги нововведеніемъ современной италіанской школы, а стиль Тальони преодолѣніемъ техники: именно Тальони положила начало виртуозному стилю.



«ТЯЖЕЛЫЕ ДНИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО
НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г. ЛЕРСКІЙ ВЪ РОЛИ ВАСИЛИСКА ПЕРЦОВА.

Новерръ еще не зналъ вращательныхъ движеній на носкѣ, длительнаго равновѣсія въ аттитюдахъ на пуантѣ.

Современный намъ кризисъ классическаго танца—болѣзнь не новая для балета; она повторяется періодически; ея неизмѣнный симптомъ—преобладаніе пантомимы.

Въ серединѣ 18-го вѣка балетъ пережилъ кризисъ раціоналистическій, въ началѣ 19-го романтическій; оба угрожали классическому танцу; изъ обоихъ онъ вышелъ обогащеннымъ; эволюція его техники не прерывалась. Столѣтія, пережитыя балетомъ, наложили свою печать на его сценическое построеніе. Продолжаетъ и нынѣ царить романтическое либретто 30-хъ годовъ; сквозь романтическое наслоеніе пробивается наслѣдіе жеманнаго рококо и даже пышныя аллегоріи французскаго барокко. Можно любить эти напоминанія о прошломъ, легкія, какъ цвѣточная пыль на крыльяхъ бабочки; но не въ этомъ миломъ вздорѣ, не въ сентиментально-ироничеcкой стилизаціи [1]) живая душа балета.

Нынѣ балетъ переживаетъ третій кризисъ. Не знаю, будетъ ли онъ столь же плодотворенъ для него, какъ первые; я увѣренъ лишь въ томъ, что фениксъ классическаго танца возродится изъ пепла. Съ нимъ сочетаются болѣе значительные и современные театральные замыслы; онъ облечется въ новую живописную оболочку. Безболѣзненно отпадетъ все случайное, временное, несущественное, омрачающее его бытіе.

Классическій танецъ — міръ неисчислимыхъ возможностей. Именно особыя условія искусственнаго равновѣсія умножаютъ его богатство. Правда, количество основныхъ его формъ ограничено, какъ ограничено количество основныхъ цвѣтовъ на палитрѣ художника, но число возможныхъ сочетаній и оттѣнковъ больше, чѣмъ мы въ состояніи себѣ представить. Лишь для зрѣнія, лишеннаго культуры, не знающаго тонкихъ различеній, балетъ однообразенъ, какъ однообразна для культурнаго слуха размѣренная рѣчь поэта.

Старый балетъ, какъ цѣлое, страдаетъ, думается мнѣ, отъ иного, опас-

---

[1]) «Напудренная маркиза», кн. Волконскаго.

нѣйшаго зла: непреодолѣнной двойственностью, антиноміей между психологичностью пантомимы и идеальностью классическаго танца. Разрѣшить это противорѣчіе (а греки сумѣли это) вотъ задача ближайшаго будущаго.

Въ этомъ я солидаренъ съ нашими реформаторами. Но между тѣмъ, какъ они съ величайшей готовностью принесли танецъ въ жертву пантомимѣ, я былъ бы скорѣе склоненъ изгнать изъ высокой сферы художественнаго танца примитивный реализмъ и лубочную психологію ихъ прославленныхъ пантомимъ.

Но пора спросить: что сдѣлано ими? Какія новыя хореграфическія цѣнности создали они? Я не оспариваю ихъ несомнѣнной даровитости: но въ чемъ ихъ вкладъ? Сторонники ихъ новшествъ сами же отводятъ первые балеты М. М. Фокина, какъ устарѣвшіе (это въ какихъ-нибудь два-три года), другіе же утверждаютъ, что онъ уже давно началъ повторяться. Думается, что правы и тѣ и другіе. Г. Фокинъ *создалъ* «Половецкія пляски», которыя останутся.

Нѣтъ, дѣйствіе будущаго балета будетъ протекать въ иной психологической плоскости. Каково же будетъ это дѣйствіе? Мнѣ кажется, что прогнозъ тутъ едва ли возможенъ.

Пусть не упрекнутъ меня въ томъ, что я не *доказалъ* преимуществъ классическаго танца. Доказывать легко тамъ, гдѣ все дѣло въ словахъ.

Поэтому моя попытка не должна быть принята за апологію; мнѣ хотѣлось безъ всякой балетоманской спѣси лишь выяснить мою точку зрѣнія, попытаться дать толкованіе нѣкоторымъ явленіямъ, отвести нѣсколько предразсужденій—въ родѣ обывательскаго культа естественности,—а главное поставить рядъ вопросовъ съ остротой и опредѣленностью, требующей либо согласія съ моими доводами, либо возраженій по существу.

Если это мнѣ удалось, цѣль этой статьи осуществлена.

ИЗЪ ВОСПОМИНАНІЙ О В. В. САМОЙЛОВѢ.

П. МОРОЗОВА.

Имя Василія Васильевича Самойлова будитъ мои раннія юношескія театральныя впечатлѣнія второй половины 60-хъ годовъ, когда великій артистъ ежегодно пріѣзжалъ на нижегородскую ярмарку и выступалъ въ любимыхъ своихъ роляхъ передъ «разношерстной» публикой, въ болѣе, чѣмъ скромной обстановкѣ, въ наскоро сколоченномъ, съ «протекціей» и «продукціей» изъ множества щелей, театральномъ балаганѣ антрепренера Смолькова. Этотъ многолѣтній нижегородскій «импрессарій», несмотря на свою анекдотическую скупость, за которую такъ часто его корили артисты въ своихъ воспоминаніяхъ, обладалъ искусствомъ дѣлать сборы и не гонялся за лишней экономіей, когда дѣло шло о приглашеніи, въ особенности—на ярмарку, петербургской или московской знаменитости: онъ всегда былъ увѣренъ, что лишнія сотни рублей, затраченныя на этихъ гостей, съ избыткомъ вернутся въ его кассу. Вотъ почему мы видѣли въ Нижнемъ и Самойлова, и Васильева, Шумскаго, Садовскаго, Живокини и многихъ другихъ.

Къ сожалѣнію, Самойловъ пріѣзжалъ къ намъ на ярмарку хотя и каждый годъ, но не надолго,—всего недѣли на двѣ, много—на три, въ самомъ развалѣ ярмарочнаго съѣзда, въ первой половинѣ августа; вѣроятно, остальнымъ свободнымъ лѣтнимъ временемъ онъ пользовался для посѣщенія другихъ городовъ Поволжья, куда также обычно заглядывали лѣтомъ столичные слётки,—но объ этомъ я ничего не знаю. Я былъ въ ту далекую пору юнымъ гимназистомъ и страстнымъ театраломъ, не пропускавшимъ ни одного сколько-нибудь значительнаго событія въ нашей провинціальной театральной жизни; а пріѣздъ Самойлова, конечно, не для меня одного, но и для всѣхъ былъ событіемъ,—да еще какимъ! И вотъ, мнѣ ничего не стоило, иногда съ единственнымъ четвертакомъ въ карманѣ, пропутешествовать пѣшкомъ, чуть не бѣгомъ, изъ центра верхняго города,

гдѣ я тогда жилъ, на ярмарку, т. е. верстъ за шесть, отдать этотъ четвертакъ за мѣсто въ галеркѣ и, насладившись спектаклемъ, съ душою, полною впечатлѣній и съ пустымъ карманомъ, да еще ночью, такъ же то пѣшкомъ, то бѣгомъ, вернуться домой...

Однажды, въ началѣ августа, кажется, 1868 года, расклеенныя по городу и ярмаркѣ огромныя цвѣтныя афиши (такія полагались только въ «высокоторжественные» театральные дни) возвѣстили о прибытіи Самойлова, который долженъ былъ выступить въ драмѣ Брахфогеля «Нарцисъ». Пьеса эта была мнѣ знакома: хотя я и не видалъ еще ея на сценѣ, но имѣлъ въ своей библіотекѣ. Понятно то нетерпѣніе, съ какимъ я дожидался вечера, когда мнѣ предстояло увидѣть сценическое воплощеніе интереснаго героя. И вотъ, наконецъ, я въ театрѣ. Поднялся занавѣсъ,—по сценѣ заходили наши доморощенные «князья и графья» въ потертыхъ «обще-гишпанскихъ» костюмахъ, въ великосвѣтскомъ парижскомъ салонѣ, очень напоминавшемъ «красную залу» трактира Лопашова на Нижнемъ базарѣ, гдѣ рыбники собирались пить чай «подъ машину», гудѣвшую «По улицѣ мостовой»... Въ довершеніе сходства, и всемогущій министръ, герцогъ Шуазейль, лицомъ и манерами очень напоминалъ полового изъ того же трактира. Но зрители, особенно такіе юные, какъ я, обладали завидною способностью дополнять недостающее силой собственной фантазіи и многое прощали актерамъ ради интересной пьесы. И вотъ, заходитъ рѣчь о чудакѣ Нарцисѣ Рамо; кто-то видитъ его прогуливающимся по бульвару; его зовутъ—и черезъ минуту онъ является на сценѣ. До сихъ поръ, несмотря на то, что это было почти 45 лѣтъ тому назадъ,—до сихъ поръ передо мной живо и ярко, во всѣхъ подробностяхъ, рисуется этотъ образъ бѣдняка-философа, гордаго и независимаго въ своемъ рубищѣ, идеалиста-мечтателя съ чистой душой и вѣрой въ людей. Впослѣдствіи я видѣлъ въ *Нарцисѣ* знаменитаго Фридриха Гаазе, очень умнаго и тонкаго психолога, но и онъ не заслонилъ въ моемъ воображеніи воспринятую со всей юношеской впечатлительностью фигуру Нарциса-Самойлова. Съ его появленіемъ на сценѣ все какъ-то сразу преобразилось: точно среди ходячихъ

манекеновъ вдругъ явился настоящій, живой человѣкъ съ своими особенными, оригинальными манерами, жестами, походкой, съ живой, непринужденной рѣчью... И сами манекены словно ожили... Его небрежный поклонъ всемогущему Шуазейлю, которому онъ подалъ руку какъ-то въ полъ-оборота, изъ-подъ полы скромнаго сѣраго сюртука; его быстрые, точно удары шпаги, отвѣты на замѣчанія окружающихъ; его манера держать себя,—все было проникнуто тѣмъ духомъ независимости, который невольно вызывалъ мысль о «тѣни грядущаго» конца XVIII вѣка. И въ то же время въ веселыхъ съ виду, подчасъ язвительныхъ, подчасъ просто шутливыхъ рѣчахъ этого скитальца чувствовалась затаенная скорбь, слышался отголосокъ разбитой жизни. Знаменитый монологъ съ китайской куклой, полный такого скорбнаго пессимизма и такой безысходной тоски, помню, растрогалъ меня до слезъ. А сцена неожиданной встрѣчи Нарциса съ ненавистной ему, по слухамъ, маркизой Помпадуръ, въ которой онъ вдругъ узнаетъ свою страстно обожаемую и бросившую его Жанету,—эта сцена, съ ея глубокимъ внутреннимъ трагизмомъ, до сихъ поръ жива въ моей памяти. Могу прямо сказать, что въ тотъ незабвенный вечеръ, я въ первый разъ увидѣлъ на сценѣ настоящаго человѣка,—увидѣлъ артиста, въ въ игрѣ котораго не было и тѣни «заученнаго», который, казалось, говорилъ не чужія, подсказанныя суфлеромъ, а свои собственныя слова, и жилъ на сценѣ, какъ у себя дома. Это первое впечатлѣніе отъ игры Самойлова осталось на всю жизнь и еще болѣе укрѣплялось съ каждымъ разомъ, когда мнѣ приходилось вновь видѣть артиста. Въ чемъ бы онъ ни выступалъ на сценѣ,—въ драмѣ, комедіи, водевилѣ,—вездѣ передъ зрителями являлся совершенно живой, непринужденный, совершенно естественный человѣкъ. Говорятъ, онъ не любилъ особенно усердно заучивать свои роли и часто вносилъ «отсебятину»; но если это и было такъ, то замѣтить это можно было развѣ только тогда, когда у васъ передъ глазами былъ бы текстъ пьесы,—до такой степени его «отсебятина» не расходилась съ содержаніемъ и характеромъ исполняемой роли, до такой степени всякое слово, имъ сказанное, было кстати...

Но я отвлекся отъ воспоминаній о первомъ спектаклѣ, въ которомъ мнѣ случилось увидѣть Самойлова. По тогдашнему провинціальному обычаю, послѣ драмы непремѣнно долженъ былъ слѣдовать водевиль; а такъ какъ Смольковъ, очевидно, хотѣлъ «использовать» своего столичнаго гостя «во всю», то не было ничего удивительнаго въ томъ, что артистъ, только что умершій въ *Нарцисѣ*, воскресъ передъ нами Михѣичемъ въ извѣстной сценкѣ Стаховича «Ночное». Удивительно было не то, что онъ воскресъ, а то, *какъ* воскресъ! Если бы на афишѣ не стояло имя Самойлова, то не легко было бы повѣрить, что передъ нами тотъ же самый человѣкъ, который только что далъ такой изящный и трогательный образъ бездомнаго философа. Мы увидѣли изображеннаго съ такою же живостью и естественностью «дѣдушку» въ посконной рубахѣ и лаптяхъ, въ шляпѣ «гречушникомъ», добродушнаго разсказчика и балагура, который, радуясь сердечному выбору своей внучки, весело припѣваетъ о томъ, какъ «сватался за дѣвушку богатый старичекъ» и кончаетъ пѣсенку, «подъ занавѣсъ», пляской. Помню, какъ поразило меня это превращеніе: я въ то время еще не привыкъ отдѣлять актера отъ роли; въ особенности же труднымъ казалось отдѣлять отъ роли Самойлова, который, въ моихъ глазахъ, именно не «игралъ», а переживалъ свою роль. Но вскорѣ затѣмъ тотъ же артистъ пріучилъ меня къ этому «переселенію душъ», появляясь въ одинъ и тотъ же вечеръ въ самыхъ несходныхъ одна съ другою роляхъ. Самойловъ былъ, вообще, замѣчательнымъ «трансформистомъ» и «имитаторомъ» и, соотвѣтственно этой своей способности, любилъ водевили «съ переодѣваніемъ», гдѣ ему приходилось изображать то денщика, то сваху, то еврея, то купца, и т. п. Некрасовъ даже нарочно для него написалъ водевиль «Актеръ», гдѣ Самойловъ являлся, между прочимъ, татариномъ съ халатами и итальянцемъ съ «фигурами». Въ 60-хъ годахъ такіе водевили уже сошли съ петербургской сцены, но ихъ еще очень любила провинція,—и Самойловъ, заѣзжая въ Нижній, былъ не прочь тряхнуть стариной и сыграть, напримѣръ, «Макара Алексѣевича Губкина»,—знаменитый въ свое время водевиль Григорьева, гдѣ артистъ то поетъ аріи на манеръ итальян-



В. В. САМОЙЛОВЪ.
ЮНОШЕСКІЙ ПОРТРЕТЪ.

цевъ, то является изгнаннымъ за великовозрастіе бурсакомъ, то купчикомъ, жаждущимъ поступить на сцену, то, наконецъ, актеромъ-заикой. Другой водевиль—уже безъ переодѣванія—«Купленный выстрѣлъ», также любимый Самойловымъ, замѣчателенъ тѣмъ, что въ немъ артистъ, сколько мнѣ извѣстно, ни слова не знающій по-англійски, игралъ роль пріѣхавшаго въ Петербургъ англичанина, который говоритъ все время на страшно ломаномъ русскомъ языкѣ, пересыпая свою рѣчь англійскими фразами. Фигура была, конечно, комически-преувеличенная, но внѣшній обликъ и, главное, языкъ англичанина были схвачены такъ типично, что вамъ казалось, будто вы и въ самомъ дѣлѣ слышите со сцены англійскую рѣчь...

Этотъ водевиль, въ исполненіи Самойлова, я видѣлъ въ слѣдующій за *Нарцисомъ* спектакль, главной пьесой котораго была «Свадьба Кречинскаго». И тутъ артистъ далъ незабвенный образъ, многія подробности котораго до сихъ поръ живы въ моей памяти. Ясно представляю себѣ эту изящную, по модѣ, хотя съ нѣкоторымъ «крикомъ» одѣтую фигуру, съ блестящими кольцами на пальцахъ и булавкой въ галстухѣ, съ легкимъ польскимъ пришепетываніемъ на *с*, какъ теперь слышу его нѣсколько, будто-бы, удивленное обращеніе къ Нелькину въ концѣ перваго дѣйствія: «Скотина!» и знаменитое финальное: «Сорвалось!» Слышу и его покровительственный тонъ въ обращеніи съ Расплюевымъ, съ нескрываемымъ оттѣнкомъ презрѣнія, и его равнодушное, точно про себя сказанное: «Къ чорту!» въ отвѣтъ на докладъ слуги и пришедшей за деньгами прачкѣ. Впослѣдствіи, уже въ Петербургѣ, я еще два раза видѣлъ Самойлова въ Кречинскомъ—и, насколько помню, всякій разъ я замѣчалъ въ исполненіи имъ этой роли что-нибудь новое, чего раньше не было. Насколько я могу теперь собрать въ своей памяти все, что въ ней остается отъ Самойлова, мнѣ кажется, что онъ вообще не игралъ по разъ навсегда установленному образцу, а напротивъ, всегда, вѣроятно, въ зависимости отъ своего настроенія, вносилъ въ исполненіе роли новые мотивы, новыя детали.

Вслѣдъ за Кречинскимъ я видѣлъ Самойлова въ роли Жоржа Дорси. въ комедіи Дьяченка «Гувернеръ». Пьеса очень плохая, въ которой боль-

шая часть сценъ понадергана безъ всякой церемоніи изъ чужого матеріала, но роль француза-гувернера, забирающаго въ свои руки весь богатый домъ,—что называется, «выигрышная», если только исполнитель старательно разработаетъ нарочито для этой роли придуманныя штучки. Для Самойлова, при его огромномъ имитаторскомъ талантѣ и умѣньѣ отдѣлывать свои роли во всѣхъ подробностяхъ, Жоржъ Дорси былъ находкой: здѣсь артистъ сумѣлъ проявить всю жизненность и разнообразіе своего дарованія и изъ ничтожества создалъ удивительно цѣльный и живой образъ. Впослѣдствіи я видѣлъ въ этой роли Петипа и Гитри, которымъ, она, однако, совсѣмъ не удалась: первому, можетъ быть, по недостатку изобрѣтательности, а второму—потому, что онъ отнесся къ своей задачѣ слишкомъ серьезно. Самойловъ былъ въ этой роли отъ начала до конца интересенъ и типиченъ. Передъ нами жилъ на сценѣ подлинный французъ, изящный, веселый, актеръ по природѣ, легко впадающій въ патетическій тонъ, вовсе не замѣчая, что именно этимъ тономъ, не отвѣчающимъ положенію, онъ вызываетъ комическое впечатлѣніе. Особенно запомнились мнѣ, въ исполненіи Самойлова, двѣ сцены: одна, которую я, незадолго передъ тѣмъ, прочелъ въ какой-то повѣсти,—помнится, въ старыхъ «Отечественныхъ Запискахъ»,—и съ удивленіемъ увидѣлъ перенесенною въ пьесу,—это разсказъ француза старухѣ-приживалкѣ о сраженіи, когда Дорси, все больше и больше входя въ паѳосъ, наступаетъ на свою собесѣдницу и заставляетъ ее прятаться чуть не подъ стулья, и другая, когда онъ, объясняясь съ хозяйкою дома и опять-таки быстро переходя въ высокій тонъ, бьетъ себя кулакомъ въ грудь, забывая, что въ этой самой рукѣ у него—колокольчикъ... Французскій языкъ, которымъ Самойловъ, въ дѣйствительности, кажется, вовсе не владѣлъ, и французскій акцентъ ломаной русской рѣчи, въ его произношеніи были безукоризненны и производили полную иллюзію. Я и нѣкоторые изъ моихъ школьныхъ товарищей, бывшихъ вмѣстѣ со мною на этомъ спектаклѣ, живьемъ увидѣли на сценѣ нашего гимназическаго учителя Mr. Bertrand, съ его характернымъ говоромъ и манерами, и надолго потомъ утвердили за нимъ прозвище «Дорси»...

Наконецъ, въ тотъ же, а, можетъ быть, и въ одинъ изъ слѣдующихъ пріѣздовъ Самойлова въ Нижній, я видѣлъ его также въ извѣстной пьесѣ Бульвера «Ришелье». Роль знаменитаго министра, который искусными дипломатическими пріемами разрушаетъ всѣ козни своихъ враговъ и устраиваетъ счастье своихъ друзей, заботясь, въ то же время, о благѣ горячо любимой Франціи, была одною изъ любимыхъ, или, какъ говорятъ актеры, «коронныхъ» ролей Самойлова, давая ему случай выказать во всемъ блескѣ разнообразныя стороны своего таланта. И въ самомъ дѣлѣ, Ришелье—Самойловъ производилъ сильное, незабываемое впечатлѣніе, особенно въ послѣднемъ дѣйствіи, гдѣ онъ притворяется умирающимъ и затѣмъ, получивъ отъ короля всѣ полномочія диктаторской власти, вдругъ оживаетъ, выростаетъ и громко, рѣшительно диктуетъ свои повелѣнія. Всѣ жесты, движенія, интонаціи артиста, сливаясь въ одно художественное цѣлое, воскрешали передъ зрителями великую историческую личность,—быть можетъ, и нѣсколько фальшиво освѣщенную авторомъ пьесы, но, все таки, живую и интересную. Помню, что и нашъ учитель исторіи, любившій поговорить съ учениками на литературныя темы, строго осуждалъ Бульвера, но, въ то же время, признавалъ, что игра Самойлова въ «Ришелье»—одинъ изъ лучшихъ наглядныхъ уроковъ исторіи.

На слѣдующій годъ Василій Васильевичъ пріѣзжалъ вмѣстѣ съ своей сестрой, Надеждой Васильевной, и игралъ съ нею въ «Материнскомъ Благословеніи», а также въ нѣсколькихъ пьесахъ водевильнаго характера, съ пѣніемъ и даже танцами. Помню, между прочимъ, водевили: «Въ людяхъ—ангелъ, не жена» и «Дочь русскаго актера», гдѣ пара Самойловыхъ играла, что называется, «какъ по нотамъ». Играя стараго актера, Самойловъ, которому въ ту пору было уже далеко за пятьдесятъ лѣтъ, оканчивалъ водевиль полькой съ такой изумительной enjambée, какая не всегда удалась бы и молодому балетному танцовщику...

Удивительно хорошъ былъ Самойловъ также въ роли актера Сюлливана въ старинной переводной пьесѣ «Любовь и Предразсудокъ», гдѣ Сюлливанъ, желая исцѣлить отъ любви къ нему молодую леди, въ которую

онъ самъ влюбленъ, притворяется пьянымъ и выставляетъ себя передъ нею съ самой дурной стороны. Въ этой сценѣ мнимаго опьяненія слышался хватающій за сердце смѣхъ сквозь слезы, безысходное горе чуткаго душой человѣка, все счастье котораго разбито навсегда, но который, въ то же время, умѣетъ не выдавать себя и скрывать свое истинное чувство...

Видѣлъ я Самойлова и въ извѣстной драмѣ Дюма: «Кинъ, или геній и безпутство», но,—странно,—ничего не могу вспомнить объ исполненіи имъ роли Кина. Вѣроятно, оттого, что впослѣдствіи вдохновенная игра Эрнесто Росси, прочно закрѣпившая образъ Кина въ моей памяти, стерла слабое юношеское впечатлѣніе...

Переѣхавъ изъ Нижняго въ Петербургъ, осенью 1871 года, я впервые снова увидѣлъ Самойлова—Растаковскимъ въ *Ревизорѣ*. Роль эта въ прежнее время считалась ничтожною и обыкновенно совсѣмъ вычеркивалась изъ комедіи Гоголя. Самойлову принадлежитъ честь ея возстановленія и оживленія. Артистъ-художникъ создалъ такой типичный, полный живого юмора, образъ екатерининскаго ветерана, явившійся, въ его истолкованіи, однимъ изъ самыхъ яркихъ гоголевскихъ типовъ, что впослѣдствіи уже никто не посмѣлъ поднять руку на эту роль и, безъ дальнихъ разсужденій, выбросить ее изъ пьесы. И надо еще прибавить, что сколько мнѣ ни приходилось потомъ видѣть на сценѣ Растаковскихъ, ни одинъ изъ нихъ не могъ сравниться съ тѣмъ, какого воплощалъ своей художественной игрой Самойловъ.

Здѣсь кстати будетъ припомнить разсказъ одного моего товарища о томъ, какъ онъ случайно встрѣтился съ Самойловымъ въ одномъ знакомомъ домѣ и, разговорившись, сознался, что до сихъ поръ видѣлъ его на сценѣ всего только одинъ разъ,—въ роли Растаковскаго.

— Разъ таковскій! замѣтилъ на это артистъ. И дѣйствительно, это былъ «разъ таковскій»!

Торжествомъ Самойлова была роль Опольева въ пьесѣ А. И. Пальма «Старый Баринъ». Эта роль, много разъ имъ повторенная, была удивительно отдѣлана во всѣхъ подробностяхъ, и самъ авторъ пьесы, сравни-

тельно очень недурно игравшій Опольева въ клубѣ художниковъ, сознавался, что Самойловъ въ этой роли превзошелъ самыя смѣлыя его ожиданія. Кто разъ видѣлъ *Стараго Барина* съ Самойловымъ, тотъ уже никогда не забудетъ этого изящнаго, выхоленнаго старика, аристократа съ головы до ногъ, съ красивыми жестами и движеніями, съ плавными интонаціями рѣчи,—этого «льва» былыхъ временъ, никогда не знавшаго мелочныхъ разсчетовъ и за то теперь осужденнаго доживать свой вѣкъ въ душной, хотя и золотой клѣткѣ, въ домѣ своей дочери и ея черезчуръ корректнаго мужа. О, какъ бы онъ вырвался отсюда на вольный просторъ парижскаго бульвара, въ ту привычную среду, въ которой онъ дожилъ до сѣдыхъ волосъ и о которой, желая развеселить своего барина, такъ краснорѣчиво напоминаетъ ему видавшій всякіе виды старый его камердинеръ Яковъ! И какой насмѣшкой надъ самимъ собою звучитъ его вопросъ: «Жакобъ! Avons-nous de l'argent?» И вотъ, случайная встрѣча съ прежнимъ полковымъ товарищемъ, опустившимся и обѣднѣвшимъ старымъ кутилой Бухарцевымъ, пробуждаетъ въ немъ воспоминанія о невозвратномъ прошломъ. Онъ хочетъ отпраздновать эту встрѣчу, велитъ подать шампанскаго, оживляется, припоминая разные случаи изъ прежней жизни... Разговоръ случайно касается театра,—и передъ старикомъ воскресаетъ та идеальная итальянская опера, которая когда-то давала ему такъ много наслажденій. Онъ видитъ передъ собой Рубини, слышитъ, какъ тотъ поетъ: «Tu che a Dio spiegasti l'ali»... и слезы былого восторга мѣшаютъ ему продолжать любимую арію, а новыя впечатлѣнія отъ модной оперетки вызываютъ съ его стороны презрительный вопросъ: «А нынче что?» и, куплетъ, сопровождаемый канканирующими движеніями: «Poussez, poussez, poussez!»... Повторяю,—надо было все это видѣть, чтобы оцѣнить всю жизненность игры Самойлова, всю вѣрность артиста изображаемому типу. Сцены съ дочерью и зятемъ, борьба съ ними за право самостоятельно распорядиться послѣдними крохами своего состоянія, въ связи съ внезапно пробудившимся горячимъ отцовскимъ чувствомъ къ другой дочери, которой онъ до сихъ поръ не зналъ и существованіе которой открылъ ему Бухар-

цевъ, наконецъ, твердое рѣшеніе поставить на своемъ,—все это давало Самойлову превосходный матеріалъ для «психологической» игры. Вотъ, наконецъ, онъ торжествуетъ свою побѣду: на его деньги открывается артельная типографія, и онъ пируетъ почетнымъ гостемъ, среди восторженно настроенной молодежи. Ему и пріятно и конфузно... и хотѣлось бы обнять нежданно найденную дочку, и не хватаетъ смѣлости... Старикъ радостно волнуется, движенія его неровны, голосъ дрожитъ, онъ не знаетъ, что съ собой дѣлать,—то встанетъ, то опять сядетъ, то сдѣлаетъ нѣсколько шаговъ... Какъ будто и кружится голова—не столько отъ выпитаго бокала, сколько отъ наплыва необычныхъ чувствъ... И вдругъ, разсматривая фотографическую карточку, онъ узнаетъ, что дѣвушка, которую онъ считаетъ своей дочерью,—дочь вовсе не его, а Бухарцева, та же, настоящая Сашенька, давно уже умерла. «Что же это?» какимъ-то глухимъ голосомъ, точно внутрь себя, съ недоумѣніемъ спрашиваетъ онъ. «Ну, да развѣ не все равно, Сашенька или Машенька?» говоритъ Бухарцевъ· «вѣдь ты сдѣлалъ доброе дѣло!»—«Да, конечно... Сашенька... Машенька...» Онъ безсильно падаетъ на стулъ. Ему даютъ воды, и стаканъ въ его дрожащей рукѣ выбиваетъ быструю дробь по зубамъ. Съ трудомъ удается ему выпить глотокъ воды. Онъ собираетъ послѣднія силы, хочетъ казаться спокойнымъ, встаетъ, дѣлаетъ нѣсколько шаговъ—и вдругъ, словно подкошенный, падаетъ на полъ. Трудно передать словами всѣ мелкія черточки этой удивительной сцены, сливавшіяся въ такой цѣльный, законченный и удивительно правдивый образъ. *Стараго Барина* я видѣлъ нѣсколько разъ, и каждый разъ уходилъ изъ театра, испытавъ высокое художественное наслажденіе, какое можетъ дать только великій артистъ.

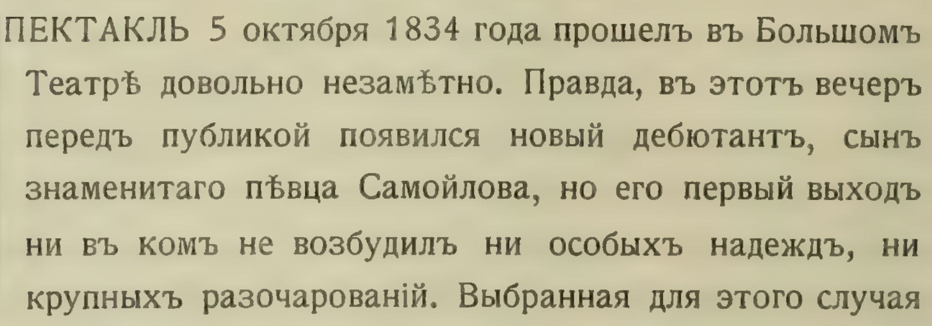
Не стану распространяться о другихъ роляхъ, въ которыхъ мнѣ пришлось видѣть Самойлова. Между ними были и чисто комическія, какъ, напримѣръ, роль стараго волокиты въ комедіи «Ангелъ доброты и невинности», или отставного генерала Бобрикова въ одноактной шуткѣ «Тесть любитъ честь», въ которой я видѣлъ артиста уже послѣ его ухода съ Императорской сцены. Можно смѣло сказать, что для Самойлова не было

ролей мелкихъ и незначительныхъ: вѣрнѣе, изъ всякой роли, какъ бы ни была она мелка и незначительна, онъ, силою своего таланта, создавалъ живой художественный образъ, ярко выступавшій на первый планъ. Равнаго ему артиста на такъ называемыя «характерныя» роли мнѣ не приходилось видѣть на русской сценѣ. Изъ иностранныхъ артистовъ, мнѣ извѣстныхъ, я могу сравнить его только съ Поссартомъ и Гаазе, причемъ послѣдній, какъ мнѣ кажется, очень близко подходилъ къ Самойлову своей тонкой психологической игрой и «кружевной» отдѣлкой всѣхъ мелкихъ подробностей роли. Но школа, пройденная нашимъ артистомъ, гораздо болѣе разносторонняя, дала ему возможность шире развернуть свой талантъ. Самойловъ былъ не только Characterdarsteller, но иногда являлся и комикомъ чистой воды, и водевильнымъ актеромъ, куплетистомъ, танцоромъ и т. д. И все, къ чему онъ прикасался, хотя бы самое ничтожное, оживало и блестѣло цвѣтными переливами въ лучахъ его яркаго дарованія.

ВАСИЛІЙ ВАСИЛЬЕВИЧЪ САМОЙЛОВЪ.

(Къ столѣтію со дня рожденія [1]).

Н. ДОЛГОВА.



СПЕКТАКЛЬ 5 октября 1834 года прошелъ въ Большомъ Театрѣ довольно незамѣтно. Правда, въ этотъ вечеръ передъ публикой появился новый дебютантъ, сынъ знаменитаго пѣвца Самойлова, но его первый выходъ ни въ комъ не возбудилъ ни особыхъ надеждъ, ни крупныхъ разочарованій. Выбранная для этого случая опера Мегюля «Іосифъ Прекрасный» была далеко не новинкой. Къ тому же еще такъ недавно главную партію ея пѣлъ извѣстный Бантышевъ. Это еще болѣе затрудняло задачу дебютанта, который, какъ водится, сильно робѣлъ при первомъ выходѣ на сцену. Все же онъ произвелъ пріятное впечатлѣніе и какъ пѣвецъ и какъ артистъ съ прекрасными внѣшними данными. Обычные посѣтители театра признали дебютъ успѣшнымъ и никто не былъ удивленъ, когда черезъ два, три мѣсяца старый артистъ Самойловъ былъ превращенъ въ Самойлова Перваго, а среди новыхъ пѣвцовъ появилось имя Самойлова Второго.

Но иначе отнеслись къ тому же событію въ закулисномъ мірѣ. Тутъ слухи о новомъ дебютантѣ вызвали самые разнорѣчивые толки. И это вполнѣ понятно! Всего за нѣсколько лѣтъ передъ тѣмъ было издано Высочайшее повелѣніе, согласно которому отъ поступавшихъ на сцену чиновниковъ отнимались чины и патенты. Крайне слабый и въ прежнее

---

[1]) Въ виду отсутствія въ бумагахъ Самойлова метрическаго свидѣтельства вопросъ о днѣ рожденія артиста до послѣдняго времени оставался спорнымъ: нѣкоторые указывали 1 января 1812 г., другіе 1 янв. 1813 года. Между тѣмъ, въ аттестатѣ, данномъ Самойлову 5 іюля 1834 года при увольненіи его изъ Департамента Корабельныхъ Лѣсовъ значится: отъ роду имѣетъ 22 года. Такимъ образомъ, точно устанавливается невѣрность второй даты и днемъ рожденія артиста приходится признать 1 января 1812 года.



В. В. САМОЙЛОВЪ ВЪ РОЛИ ГАМЛЕТА.
ИЗЪ АЛЬБОМА АКВАРЕЛЕЙ В. САМОЙЛОВА, ХРАНЯЩАГОСЯ ВЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛIОТЕКѢ.

время притокъ интеллигентныхъ силъ на сцену былъ окончательно прекращенъ суровымъ указомъ и дирекція оффиціально заявляла, что она «черезъ сіе принуждена отыскивать нужныя амплуа въ сословіяхъ, чуждыхъ почти образованности и только однимъ навыкомъ пріобрѣтающихъ нѣкоторыя свѣдѣнія о сценическомъ искусствѣ». И вдругъ на сцену поступалъ чиновникъ морского министерства, окончившій петербургскій горный корпусъ, прошедшій затѣмъ курсъ наукъ въ Лѣсномъ институтѣ, и, судя по всему, очень недурно начинавшій карьеру.

Вполнѣ понятно, что случай комментировался на всѣ лады. Одни утверждали, что это дѣлается по личной волѣ Государя; другіе говорили о непреклонномъ желаніи отца видѣть артистомъ кого-нибудь изъ сыновей; третьи, не довѣряя этимъ объясненіямъ, пускали невыгодный для молодого человѣка слухъ о крупныхъ служебныхъ непріятностяхъ, заставившихъ его подать въ отставку [1]).

Справедливость требуетъ сказать, что послѣдняя версія не находитъ себѣ подтвержденія въ оффиціальныхъ документахъ. Изъ аттестата, даннаго Самойлову Департементомъ Корабельныхъ Лѣсовъ, мы узнаемъ, что онъ «въ штрафахъ и подъ судомъ не бывалъ» и что отставка его до выслуги положеннаго для воспитанниковъ Лѣсного Института десятилѣтняго срока состоялась по ходатайству Дирекціи С.-Петербургскихъ Императорскихъ театровъ и вслѣдствіе Высочайшей Государя Императора воли» [2]). Но съ другой стороны, представляется нѣсколько преувеличеннымъ и разсказъ самого артиста. По его словамъ, Императоръ Николай самъ посѣтовалъ на его отца за то, что онъ не опредѣлилъ ни одного изъ сыновей на сцену и затѣмъ рекомендовалъ для молодыхъ людей иную карьеру, такъ какъ «офицеровъ всегда сдѣлать можно, а артистовъ— нѣтъ!» [3]) Эта фраза совсѣмъ не вяжется ни съ приведеннымъ выше указомъ, ни съ общимъ характеромъ Государя, который еще въ юности

---

[1]) Воспоминанія Панаевой-Головачевой, стр. 32.

[2]) Архивъ Министерства Императорскаго Двора, дѣло № 6816.

[3]) «Русская Старина» 1875 г. Январь, Воспоминанія В. В. Самойлова. Въ своихъ запискахъ артистъ неизмѣнно называлъ себя офицеромъ. Но строевой службы онъ

питалъ особенную любовь къ военному дѣлу и какъ разъ въ серединѣ тридцатыхъ годовъ говорилъ Бенкендорфу о томъ, что занятія съ войсками составляютъ «единственное и истинное для него наслажденіе». Да къ тому же и самъ артистъ, какъ бы забывая объ этой легендѣ, сознавался порой, что переходъ отъ службы къ сценѣ казался настолько незаманчивымъ, что ему было «невыносимо стыдно» глядѣть на ряды партера, въ которомъ сидѣли въ офицерскихъ мундирахъ его недавніе товарищи [1]).

Какъ бы то ни было, но для того, кто хочетъ нарисовать сценическій образъ Самойлова, важно съ самаго начала установить фактъ, что въ силу какихъ то внѣшнихъ обстоятельствъ въ число весьма безпечныхъ по части образованія, а часто даже и совсѣмъ малограмотныхъ актеровъ тридцатыхъ годовъ вступилъ человѣкъ вполнѣ интеллигентный и далекій отъ узко-театральныхъ кружковъ. Послѣднее, пожалуй, даже еще важнѣе. Образованные люди, какъ исключеніе, попадались въ столичныхъ труппахъ и въ ту пору. Укажемъ хотя бы на Каратыгина или Колосову. Но тутъ начитанность пріобрѣталась все въ тѣхъ же цѣляхъ сценической работы. И если Каратыгинъ и знакомился подъ руководствомъ князя Шаховскаго или Катенина съ западной литературой, все это дѣлалось для лучшаго пониманія играемыхъ пьесъ. Сцена и прежде всего сцена, театръ со всѣми его традиціями — вотъ подъ какимъ вліяніемъ слагалось міросозерцаніе знаменитаго трагика. Но Самойловъ хотя происходилъ изъ театральной семьи—мать его, урожденная Герникова также была оперной артисткой—избѣжалъ этого вліянія. Его молодость протекла вдали отъ кулисъ, въ томъ кругу, гдѣ онъ могъ услышать и споры о новомъ искусствѣ и горячую защиту только что нарождавшейся реальной школы и даже, что не менѣе вѣроятно, то осужденіе отставшаго отъ новыхъ литературныхъ требованій репертуара, которое черезъ нѣсколько лѣтъ съ такою силою стало звучать въ передовой критикѣ.

не несъ, а состоялъ чиновникомъ морского министерства, получалъ гражданскіе чины и имѣлъ при отставкѣ званіе практиканта 12 класса.

[1]) «Пет. Газ.» 1887 г., № 87.

Согласно контракту, Самойловъ былъ принятъ въ труппу, какъ пѣвецъ и драматическій актеръ [1]). Но опера оказалась не его сферой. Его теноръ, обработанный подъ руководствомъ отца и музыканта Делле Окка, былъ недостаточно силенъ для большой сцены. Артистъ послѣ «Іосифа Прекраснаго» спѣлъ Рамира въ «Сандрильонѣ» и вскорѣ окончательно перешелъ въ драму. Но тутъ его тоже ждало разочарованіе. Роли любовниковъ и впослѣдствіи не удавались Самойлову; тѣмъ болѣе можно допустить, что онъ не выдѣлялся въ нихъ на первыхъ порахъ, хотя и производилъ довольно пріятное впечатлѣніе въ пьескахъ съ куплетами.

Все это не было настоящимъ дѣломъ и артистъ долго не погружался въ кругъ чисто театральныхъ интересовъ [2]). Но едва ли ему приходилось слишкомъ грустить объ этомъ. Въ противоположность своему отцу, который покинулъ ради театра семью и промѣнялъ обезпеченную жизнь въ Москвѣ на тысячи превратностей въ Петербургѣ [3]), В. В. Самойловъ былъ равнодушенъ къ перемѣнѣ своей карьеры. «Я никогда не имѣлъ особаго влеченія къ сценѣ», признается онъ въ первыхъ же строкахъ своихъ воспоминаній. И неудача первыхъ шаговъ могла быть тѣмъ менѣе чувствительна для самолюбія молодого артиста, что внѣ сцены онъ сразу же

[1]) Въ предписаніи Директора Императорскихъ Театровъ отъ 14 января 1835 г. предписывалось Инспектору Россійской труппы: «опредѣлить г. Самойлова въ Россійскую труппу актеромъ съ употребленіемъ его въ роляхъ по способностямъ его и по назначенію Дирекціи съ жалованіемъ по 2000 руб. и на гардеробъ по 300 руб. въ годъ, вмѣнивъ въ обязанность г. Самойлова за сіи послѣдніе имѣть отъ себя всѣ городскіе костюмы съ принадлежностями, какъ равно перчатки, башмаки и чулки, какіе потребуются.

[2]) Несмотря на жалобы самого Самойлова и его біографовъ, никакъ нельзя согласиться съ тѣмъ, что такое пребываніе въ тѣни неблагопріятно отражалось на окладахъ артиста. Поступивъ на сцену послѣ не особенно удачнаго дебюта С. сразу получилъ 2300 рублей ассигнаціями—въ три раза больше первоначальнаго оклада знаменитаго пѣвца Петрова. Затѣмъ черезъ три года, когда за С. не числилось еще никакихъ заслугъ, ему было прибавлено 500 рублей «въ надеждѣ, что Самойловъ употребитъ всѣ старанія, чтобы усовершенствовать свой талантъ» (предписаніе директора Гедеонова отъ 11 янв. 1838 г.). Такъ же быстро возрасталъ окладъ артиста и въ дальнѣйшее время.

[3]) Шенрокъ. «Семейство Самойловыхъ».

сумѣлъ создать себѣ новые интересы. Какъ человѣкъ образованный, онъ былъ принятъ въ обществѣ, а благодаря знакомствамъ отца, сблизился съ лучшими представителями искусства, Глинкой, Щепкинымъ, Брюловымъ. Къ тому же у него уже въ ту пору было то дорогое дѣло, которому онъ не переставалъ отдаваться до конца своихъ дней. Мы говоримъ о живописи.

Склонность къ ней Самойловъ обнаружилъ еще въ корпусѣ, гдѣ много времени удѣляли изученію искусствъ. Теперь же онъ сталъ серьезно работать и вскорѣ сдѣлался присяжнымъ художникомъ. Ему давали заказы на портреты, а въ иллюстрированныхъ журналахъ начали появляться его рисунки [1]). Жизнь артиста какъ будто раздвоилась и Богъ знаетъ, о какомъ будущемъ мечталъ тогда молодой Самойловъ, какъ вдругъ неожиданная случайность сразу положила конецъ его колебаніямъ.

Какъ это бывало и съ другими актерами, такой случайностью явилась болѣзнь товарища по сценѣ. Весельчакъ Дюръ, кумиръ райка, плѣнявшій публику своимъ бодрымъ заразительнымъ смѣхомъ, не могъ выступить въ водевилѣ «Студентъ-артистъ» и роль эту передали молодому Самойлову. Въ ту пору господства водевиля, когда комическій репертуаръ едва ли не цѣликомъ состоялъ изъ разныхъ «шутокъ à propos» и «небылицъ въ лицахъ», возможность выступить въ бойкой пьескѣ цѣнилась каждымъ артистомъ. Тѣмъ болѣе заманчиво было сыграть гуляку Губкина, который пускается на всѣ шутки, переодѣвается въ военный костюмъ и безъ конца забавляетъ публику. Непріятно могло быть лишь то, что и теперь приходилось выступать послѣ знаменитаго артиста, которому благодарный авторъ посвятилъ свою пьесу. Но на этотъ разъ произошло то, чего не ожидали, и новый исполнитель изумилъ всѣхъ «сначала отвагою, съ которою онъ взялся за исполненіе роли, а потомъ успѣхомъ съ которымъ сыгралъ ее» [2]).

---

[1]) Иллюстраціи Самойлова къ тогдашнимъ пьесамъ можно найти въ журналѣ «Репертуаръ и Пантеонъ».

[2]) Литературныя прибавленія къ «Русскому Инвалиду» за 1839 г. Отчетъ о спектаклѣ 3-го апрѣля.

Надо, впрочемъ, сказать, что это не было борьбой талантовъ, и заслуга Самойлова состояла не въ томъ, что онъ побилъ перваго комика его же оружіемъ, а въ томъ, что онъ нашелъ совсѣмъ новыя средства борьбы. Весельчакъ Дюръ попросту смѣшилъ публику, смѣшилъ своимъ голосомъ, фигурой, неизмѣнными трюками, которые переходили изъ роли въ роль. Молодой артистъ отвергъ всѣ эти пріемы и при перевоплощеніи Губкина использовалъ всю ту острую наблюдательность, которую онъ пріобрѣлъ, какъ художникъ. По гриму, костюму, наконецъ по ужимкамъ и говору новое лицо водевиля явилось совсѣмъ особой и еще небывало близкой къ жизни фигурой. На первый разъ въ этомъ можно бы усмотрѣть утрировку,—шутка Дюра осталась шуткой и у Самойлова, но все же въ его пріемахъ сказался какой то новый уклонъ, который нельзя было не оцѣнить въ ту пору, когда актеры совсѣмъ не умѣли наблюдать жизнь.

Неудачникъ, пять лѣтъ остававшійся въ тѣни, вдругъ сдѣлался общимъ любимцемъ и водевилисты на перебой стали писать для него пьесы. Передъ зрителями замелькали силуэты людей различныхъ эпохъ, національностей и общественныхъ классовъ, и на всемъ творчествѣ талантливаго миніатюриста лежала все та же печать острой способности подмѣчать внѣшне характерное, которую онъ обнаружилъ въ знаменательный вечеръ представленія «Студента-Артиста» [1]).

Приведемъ отзывъ 1840 года. Въ водевилѣ «Двое за шестерыхъ» или «Хочу быть актрисой», пишетъ критикъ, «Г. Самойловъ является въ трехъ разныхъ роляхъ: молодого провинціальнаго актера, Грека и режиссера съ провинціальнаго театра. Въ лицѣ актера видите вы прекраснаго, молодого человѣка, съ благородными манерами, привязаннаго къ своему искусству и въ то же время принужденнаго бороться съ бѣдностью и недостатками. Въ лицѣ Грека Г. Самойловъ создалъ такое типическое лицо, которое навсегда запечатлѣвается въ вашемъ воображеніи, съ его желтою, сухощавою наружностью, краснымъ картузомъ, ломанымъ русскимъ языкомъ, но именно на греческій манеръ, наконецъ съ его скряжничествомъ. Какъ превосходно, какъ многозначительно говоритъ онъ

Варенькѣ на слова, что «шесть тысячъ пустяки»: Сесть тисяцъ пустяки? Пузалуста дай мнѣ сесть тысяцъ. Какъ натурально пропѣлъ онъ куплетъ:

Для деньги цестный Грекъ...

Однимъ сдовомъ, это лицо живое, созданное превосходнымъ живописцемъ. Наконецъ, въ режиссерѣ видите вы новое, нисколько на первыя два не похожее лицо, видите высохшую, тощую высокую фигуру, съ грубыми лакейскими ухватками провинціальнаго режиссера, съ неумѣстнымъ умничаніемъ всѣхъ глупыхъ режиссеровъ. Однимъ словомъ, г. Самойловъ въ этой роли своей показалъ талантъ неподдѣльный, разнообразный отъ котораго Русская сцена можетъ ожидать очень многаго» [1]).

Послѣдняя фраза звучитъ для насъ непонятнымъ преувеличеніемъ. Тонкая, непринужденная, даже скажемъ талантливая игра въ шуткѣ съ переодѣваніемъ совсѣмъ еще не позволяетъ говорить о какихъ то новыхъ перспективахъ для русской сцены. А между тѣмъ, этотъ отзывъ скрѣпилъ черезъ нѣсколько дней своимъ приговоромъ самъ Бѣлинскій. «Какъ хорошъ былъ этотъ молодой, сухощавый человѣкъ въ роли стараго толстаго Грека! писалъ критикъ. Его нельзя было узнать, какъ характеристически говорилъ онъ ломанымъ русскимъ языкомъ; какъ вѣрно выразилъ онъ ростовщика, скрягу, который, кромѣ денегъ, ничего не понимаетъ въ мірѣ, но въ роли режиссера онъ былъ еще лучше: нельзя создать роли болѣе типической и характерной» [2]).

«Нельзя создать роли болѣе типической и характерной» — этотъ приговоръ окончательно убѣждаетъ насъ въ томъ, что были какія то особыя причины для того, чтобы видѣть типичность и созданіе роли тамъ, гдѣ мы усмотрѣли бы лишь смутный силуэтъ роли, слабый намекъ на типическое лицо. Но въ чемъ же разгадка? Ее можно найти только во взглядѣ критика на шутку «Хочу быть актрисой». Эта бездѣлушка была взята изъ русской жизни, въ ней чувствовалась крупица наблюдательности,

---

[1]) «Сѣверная Пчела». 1840 г. № 164.
[2]) Бѣлинскій, собр. соч. часть 22-ая.

желаніе хоть немного отойти отъ трафаретныхъ фигуръ старой комедіи характеровъ, и это всѣхъ расположило въ ея пользу. А когда артистъ художникъ ухватился за брошенные ему намеки и поставилъ цѣлью не смѣшить публику во что бы то ни стало, а сблизить шуточныя фигурки съ жизнью, всѣ наперерывъ поспѣшили отмѣтить эту искорку новаторства.

Приведенные отзывы позволяютъ сдѣлать и еще одинъ шагъ по пути анализа Самойловскаго творчества. Мы видѣли, какъ энергично говорили критики о наружности, гримѣ, ухваткахъ и деталяхъ акцентировки. Все это дышетъ неудержимымъ желаніемъ не повторяться. И дѣйствительно, страсть уйти въ изображаемую личность цѣликомъ, страсть стереть, стушевать черты собственнаго лика до полной утраты ихъ—самая характерная черта въ творчествѣ молодого Самойлова. Статный, съ красивымъ и даже удивительно красивымъ лицомъ, которому большіе черные глаза, высокій лобъ и гордая складка прекрасно очерченнаго рта придавали выраженіе власти и самоувѣренности, онъ какъ будто былъ созданъ для ролей любовниковъ. Но онъ по общимъ отзывамъ никогда не имѣлъ въ нихъ успѣха и, какъ кажется, никогда не испытывалъ особаго къ нимъ влеченія. За то роли съ переодѣваніемъ сразу увлекли его и сразу создали ему шумный успѣхъ.

«Весь петербургскій театральный міръ въ движеніи; всѣ любители драматическихъ зрѣлищъ хлопочутъ, суетятся, спрашиваютъ, ѣздятъ изъ конца въ конецъ по городу, запасаются билетами и лорнетами; знакомые спрашиваютъ при встрѣчахъ: Вы будете? Да, непремѣнно! Что слышно, хорошо?—Говорятъ, чудо! Говорятъ всѣ мѣста раскуплены; я сейчасъ досталъ послѣднюю ложу. А вы? о я не пропускаю такихъ случаевъ». Что же причиною всѣхъ этихъ толковъ? Что могло до такой степени заинтересовать, увлечь, расшевелить холодный угрюмый скептическій Петербургъ... Честь этого чуда принадлежитъ молодому человѣку оборотню», писали въ литературной газетѣ, перечисляя затѣмъ цѣлый рядъ ролей Самойлова [1]).

---

[1]) «Литературная Газета» 1840 г. 18 сентября.

И все же этотъ успѣхъ не былъ проченъ. То, что таило въ себѣ лишь намекъ на творчество, не могло удержаться, какъ опредѣленный жанръ. Изготовлявшіяся спеціально для Самойлова роли съ переодѣваніемъ неустанно мелькали передъ зрителями. Артистъ, какъ будто бравировалъ ими и это внѣшнее перевоплощеніе, утративъ прелесть новизны, начало, наконецъ, будить досадное чувство даже въ тѣхъ, кто еще недавно такъ имъ увлекался.

Всего лишь годъ прошелъ со дня рецензіи Л. Л., и этотъ критикъ уже совсѣмъ иначе отзывался о дальнѣйшихъ шагахъ артиста на томъ же поприщѣ. Въ водевилѣ «Комедія съ дядюшкой» г. Самойловъ особенно намъ понравился въ глухонѣмомъ, котораго, впрочемъ, такъ же хорошо можетъ сыграть и послѣдній статистъ или даже одинъ изъ тѣхъ *артистовъ*, которые подаютъ стулья, иронически замѣчаетъ онъ, заканчивая свой отзывъ сентенціей о томъ, что «на роляхъ переодѣванія г. Самойловъ далеко не уйдетъ, а только наскучитъ ими публикѣ, доказательствомъ чему можетъ служить нынѣшній спектакль, въ которомъ публика приняла его переодѣванія очень, очень холодно [1]).

А между тѣмъ, расположеніе самого Самойлова къ этимъ ролямъ едва ли подлежитъ сомнѣнію. «Комедія съ дядюшкой» шла въ бенефисъ его сестры и была написана актеромъ Григорьевымъ, который зналъ силы труппы и не могъ не имѣть въ виду нашего артиста. И всѣ трое, повидимому, очень преувеличенно оцѣнивали эту шутку. По крайней мѣрѣ, на афишахъ пьеса была украшена еще однимъ болѣе претенціознымъ заглавіемъ—«Новые портреты съ натуры». Но, увы, впослѣдствіи авторъ самъ вычеркнулъ его, какъ вычеркнулъ и злополучную роль шарманщика.

Какъ видимъ, Самойловъ не имѣлъ недостатковъ въ мелкихъ водевильныхъ роляхъ. И это очень характерно для эпохи процвѣтанія легкаго жанра. Но другое дѣло серьезный репертуаръ. Тутъ актеру приходилось завоевывать положеніе шагъ за шагомъ. А между тѣмъ, онъ былъ способенъ на несравненно большее, и критикъ, отчитавшій его за склонность

[1]) «Сѣверная Пчела» 1841 г. № 275.



В. В. САМОЙЛОВЪ ВЪ КОРОЛѢ ЛИРѢ.
ИЗЪ АЛЬБОМА АКВАРЕЛЕЙ В. В. САМОЙЛОВА ХРАНЯЩАГОСЯ ВЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛІОТЕКѢ.

къ трансформаціи, не напрасно писалъ годъ назадъ о его «неподдѣльномъ и разнообразномъ талантѣ».

Первыя Самойловскія роли! Былъ ли артистъ прирожденнымъ реалистомъ или тутъ сказывался навыкъ художника, но въ создаемыхъ имъ фигуркахъ была видна старательная лѣпка человѣка, привыкшаго видѣть предметы подъ другимъ угломъ. И это сразу выдѣляло его среди товарищей.

Выше мы сравнивали Самойлова съ Дюромъ. Но его стиль нельзя вѣчно противополагать игрѣ этого комика, къ тому же сошедшаго со сцены къ сороковымъ годамъ. Дюръ, какъ и московскій Живокини, былъ исключительно яркимъ дарованіемъ. Его радостное буффонство носило оправданіе въ себѣ самомъ, но оно не могло служить образцомъ для другихъ менѣе одаренныхъ артистовъ. А между тѣмъ, ему подражали на перебой, и, какъ водится, всѣ подражатели шли мимо той сущности его таланта, которая по существу неповторима, ухватывались за внѣшній арсеналъ его средствъ— утрированный гримъ, невозможные костюмы и вѣчные фарсы. Но не тѣмъ путемъ шелъ нашъ артистъ. Тамъ, гдѣ старые актеры и самъ Протей— Сосницкій [1]), такой одинаковый на всѣхъ дошедшихъ до насъ снимкахъ, видѣли лишь «характеры», которые надо было оживить улыбкой комика или гримасой простака, Самойловъ различалъ полныя красокъ и оттѣнковъ лица. Его пріемы игры, его гримы, костюмы, все было приближено къ жизни и въ эпоху Гоголя, когда передовые круги только и говорили о реализмѣ, являлось шагомъ къ единству идеаловъ литературы и театра.

Это зналъ, конечно, и самъ артистъ, который въ очень оригинальной формѣ заявилъ о своемъ превосходствѣ надъ остальной труппой.

Разсказывая о своихъ спорахъ съ директоромъ театровъ относительно ролей и болѣе высокаго оклада, Самойловъ передаетъ такой любопытный эпизодъ. «Я предложилъ Гедеонову слѣдующее: въ то время была въ большой модѣ драма «Материнское благословеніе», я брался играть въ этой пьесѣ по-очередно: въ первый вечеръ роль Пьеро, во второй—

---

[1]) Выраженіе Бѣлинскаго.

отца; въ третій—жениха, и такимъ образомъ, переиграть ихъ всѣхъ, и если я хоть въ одной изъ ролей буду хуже тѣхъ, кто игралъ до меня—то подвергаю себя штрафу, какому ему угодно будетъ назначить».

Къ этой выходкѣ молодого артиста многіе относятся крайне иронически. Но намъ кажется, въ гордомъ вызовѣ Самойлова можно усмотрѣть кое что и помимо бравады. Излишняя самоувѣренность была свойственна не одному ему; ею не въ меньшей мѣрѣ отличались и другіе артисты, и все же никому и въ голову не приходило кинуть вызовъ всѣмъ товарищамъ по труппѣ, независимо отъ ихъ амплуа. Не даетъ ли это повода предположить, что увѣренность превзойти каждаго почерпалась артистомъ въ сознаніи, что онъ обладаетъ инымъ ключемъ къ пониманію ролей и способенъ подойти къ нимъ съ недоступной для остальныхъ стороны?

* * *

Репертуаръ сороковыхъ годовъ не блещетъ литературными произведеніями. Длинная вереница водевилей, мелодрама и даже русская романтическая драма—все это имѣло крайне преходящую цѣнность. Но все же мы должны бросить взглядъ на этотъ періодъ, такъ какъ Самойловъ—актеръ, будущій «Король Лиръ», Любимъ Торцовъ и Кречинскій,—рисуется и на этомъ фонѣ со всѣми особенностями его творчества.

И тутъ прежде всего надо отмѣтить, что, какъ истинный новаторъ, Самойловъ съ первыхъ шаговъ не останавливался передъ трудной задачей перевоспитанія вкусовъ публики. Въ пьесѣ «Сиротка Сусанна» онъ въ очередь съ Максимовымъ игралъ роль Альфонса и при этомъ сразу выяснилась глубокая разница между пріемами двухъ артистовъ. Залихватскую походку, голубой фракъ, красный жилетъ—все это Самойловъ предоставилъ въ полное владѣніе соперника, а самъ, не смущаясь потерей райскихъ хлопковъ, далъ вызвавшій одобреніе Бѣлинскаго комическій, но не карикатурный образъ. Точно также и въ роли шута въ «Королѣ Лирѣ» онъ, въ противоположность Дюру, подмѣтилъ кое что и помимо шутовства [1].

---

[1]) Вольфъ, хроника Петербургскихъ театровъ, стр. 81—82.

Но все же эти уступки не носили характера слишкомъ великодушныхъ отреченій, такъ какъ, покидая старое, артистъ умѣлъ и въ новомъ найти обширное поле для рѣзкихъ, неизмѣнно достигающихъ своей цѣли эффектовъ. Въ пьескахъ съ переодѣваніями — «Артистъ» Кони, «Продолженіе артиста, хориста и афериста» П. Григорьева, «Комедія съ дядюшкой» его же, «Актеръ» Некрасова-Перепельскаго и «Двое за шестерыхъ» Федорова, Самойловъ прибѣгалъ къ акценту нѣмецкому, татарскому, итальянскому и греческому, говорилъ по-семинарски, изображалъ заику, глухонѣмого и переодѣвался въ женскій костюмъ. Вездѣ, какъ видимъ, былъ свой ключъ къ успѣху, вѣрная натурѣ внѣшне-характерная черта, справившись съ которой, можно было считать свое дѣло выиграннымъ.

Все это сценическіе пустячки. Но кое что отъ того же пріема выискивать рѣзко характерное усваивалъ артистъ и въ тѣхъ случаяхъ, когда ему приходилось передавать и болѣе значительные по своему внутреннему содержанію образы. Мы привели отзывы «Сѣверной Пчелы» о пьесѣ «Двое за шестерыхъ» или «Хочу быть актрисой». Рецензентъ Л. Л., какъ видимъ, особенно остановился на красномъ картузѣ и желтомъ отливѣ лица Грека.

Но вотъ Л. Л. смѣнилъ Рафаилъ Зотовъ, и опять тотъ же пріемъ рецензій. Восхищаясь игрой Самойлова во французской драмѣ «Наслѣдство», критикъ писалъ: «Роль маленькая, незначительная, эпизодическая, но г. Самойловъ такъ хорошо *гримировался*, такъ отчетливо сыгралъ ее, что поддержалъ самый сухой четвертый актъ [1]). Слово гримировался написано курсивомъ въ самомъ подлинникѣ и этотъ курсивъ долженъ бы быть необходимой принадлежностью всѣхъ рецензій о Самойловѣ. «Былъ прекрасно загримированъ», «былъ неузнаваемъ», «далъ поразительную по внѣшности фигуру», «на пьесу стоитъ пойти хотя бы ради Самойловскихъ гримовъ»—вотъ выраженія, которыми пеститъ вся литература о Самойловѣ, начиная съ первыхъ рецензій.

[1]) «Сѣверная Пчела» 1843 г. № 96.

И опять-таки этотъ эффектный пріемъ нисколько не исключалъ стремленій къ реальному творчеству! Артистъ могъ ошибаться въ пропорціяхъ, но въ основѣ всегда стремился къ натурѣ, стремился такъ неудержимо, что погоня за яркимъ и натуралистически вѣрнымъ принимала у него даже слишкомъ страстный характеръ.

Взять хотя бы его страсть къ копированію. Гримъ подъ опредѣленное лицо, подражаніе его манерамъ и костюму—все это не было рѣдкостью въ театрѣ тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ. Къ этому пріему прибѣгалъ порою и Дюръ. Но въ такихъ случаяхъ игра почти всегда носила характеръ шутки, продѣлывавшейся не только при попустительствѣ, но по наущенію самаго автора. Между тѣмъ, у Самойлова эта манера получала значеніе художественнаго принципа. Артистъ какъ будто не чувствовалъ, что переходитъ допустимыя грани реализма и, даже играя Гоголя, бралъ жизненныя явленія со всѣми ихъ рѣзкими особенностями. «Изъ дѣйствующихъ лицъ привлекъ всеобщее вниманіе г. Самойловъ. Нѣкоторые повѣрили, что онъ кого то копируетъ. Мы увѣрены, что это неправда. Актеръ долженъ создавать *типы*. Онъ призналъ свое искусство и званіе, если бы сталъ передразнивать знакомыхъ», находимъ мы въ отзывѣ объ «Игрокахъ» Гоголя [2]).

Рецензентъ, какъ видимъ, удержался отъ прямого упрека. Но многое заставляетъ думать, что зародившееся у зрителей подозрѣніе имѣло подъ собою почву. Еще для перваго бенефиса Самойловъ выбралъ сильно нашумѣвшій памфлетъ копіи на Булгарина «Петербургскія квартиры», гдѣ и игралъ юркаго Присыпочку. И это былъ настолько не единственный случай копированія, что нѣкоторые усматривали даже главный даръ артиста въ его «необыкновенной способности копировать», которая при имитированіи итальянскихъ пѣвцовъ доходила до того, что публика Александринскаго театра видѣла почти неотличимаго двойника того артиста, который пѣлъ въ этотъ вечеръ на сценѣ Большого театра [3]).

---

[1]) «Сѣверная Пчела» 1844 г. № 180.

[2]) Максимовъ. Свѣтъ и тѣни Петербургской драматической труппы, стр. 67.

[3]) Максимовъ. Свѣтъ и тѣни Петербургской драматической труппы, стр. 67.

Вѣроятно, и въ «Игрокахъ», гдѣ партнерами Самойлова являлись Сосницкій—Утѣшительный, Мартыновъ—Ихаревъ и Максимовъ—Гловъ, онъ снискалъ выдающійся успѣхъ тѣмъ же портретнымъ реализмомъ.

Но артиста нельзя судить особенно строго за эту склонность идти дальше автора и подмѣнять его обрисовку типа своимъ оригинальнымъ замысломъ. Владѣя даромъ переносить на сцену оригинальныя фигуры современности, Самойловъ былъ безцѣннымъ актеромъ для авторовъ мелкихъ шутокъ и водевилей. Мы видѣли, что они, какъ бабочки на огонь, бросились на репертуаръ ролей съ переодѣваніемъ. Тоже было и потомъ. И кто знаетъ, сколько разъ всѣ эти водевилисты, по большей части пріятели по сценѣ, получали отъ Самойлова всѣ указанія для будущей его роли. Но разъ такъ, у исполнителя могъ явиться соблазнъ не играть роль, а перерабатывать ее, не останавливаясь передъ измѣненіемъ или даже дополненіемъ текста. Все это упреки, которые не разъ приходилось выслушивать Самойлову.

За успѣхомъ нашего артиста никакъ нельзя слѣдить по объему его ролей, такъ какъ и въ сороковыхъ годахъ въ его репертуарѣ встрѣчались маленькія роли, въ родѣ Гильденштейна въ «Гамлетѣ» или Ляцкаго въ «Еленѣ Глинской», и болѣе значительныя, какъ, напримѣръ, Молчалина въ «Горе отъ ума» или Шпигельберга въ «Разбойникахъ» и, наконецъ, крупныя: Командора въ «Двухъ сироткахъ» или Родэна въ «Запискахъ демона». Но не эти роли, которыя такъ или иначе можно подвести подъ понятіе опредѣленнаго амплуа, создавали успѣхъ артисту. Наиболѣе художественно воплощалъ онъ тотъ сценическій матеріалъ, который принято обозначать общимъ названіемъ характерныхъ ролей.

Среди нихъ прежде всего надо отмѣтить роль юродиваго въ трагедіи Полевого «Смерть Ляпунова», типичную, какъ первый набросокъ драматическихъ ролей Самойлова.

Юродивый Полевого точный сколокъ съ юродиваго изъ «Бориса Годунова». Только авторъ, подмѣтившій пріемы Пушкина, какъ будто боялся дать что-нибудь, кромѣ внѣшней схемы. Двѣ-три пѣсенки, двѣ загадочныя

фразы да проклятіе Марины у трупа Ляпунова—вотъ весь матеріалъ роли, состоящей счетомъ изъ шести репликъ. Но Самойлову достаточно было этихъ легкихъ очертаній, чтобы яркимъ бликомъ выдѣлиться на фонѣ смѣло разыгранной, но убого поставленной пьесы. «Онъ былъ изъ лучшихъ лучшимъ», говоритъ Вольфъ [1]). И намъ не трудно понять почему, хотя сила драматизма Самойлова вызывала позднѣе очень и очень большіе споры.

Художественная отдѣлка внѣшней стороны не даетъ еще возможности справиться съ крупной ролью. Поражаясь искуснымъ гримомъ при первомъ выходѣ артиста или удивляясь его способности мѣнять голосъ, зрители довольно быстро привыкаютъ къ тому и другому и въ слѣдующей картинѣ все слабѣе и слабѣе реагируютъ на пріемы блестящей техники. Но та же техника все или почти все въ мелкихъ эпизодическихъ роляхъ. Художественный гримъ, удачный костюмъ, живописность позъ и движеній—все это не теряетъ своихъ очарованій во время одного монолога или десятка репликъ. И тотъ, у кого хватаетъ внутренняго огня лишь настолько, чтобы не впасть въ рѣзкое противорѣчіе съ тѣмъ, что уже обѣщано зрителю, всегда можетъ разсчитывать на шумный успѣхъ. Самойловъ не былъ лишенъ драматизма и онъ сумѣлъ нарисовать вполнѣ законченный образъ жалкаго старика, который бормочетъ таинственныя рѣчи и поетъ пѣсенку, ударяя по желѣзной шапкѣ.

Въ слѣдующемъ, 1846-мъ году, Самойлову пришлось выступить въ болѣе трудной роли старика Пузыречкина въ драмѣ Яфимовича «Музыкантъ и княгиня». Объ этомъ произведеніи намъ придется говорить позднѣе, пока же скажемъ, что успѣхъ артиста былъ полнѣйшій. Публика, которая привыкла горячо принимать мелодрамы, была растрогана и здѣсь, а Государь, прослушавъ спектакль, сказалъ артисту: «Спасибо, Самойловъ! Только смотри, ты своей игрой заставилъ меня плакать, я тебѣ этого даромъ не прощу» [2]).

---

[1]) Вольфъ. Хроника Петербургскихъ театровъ. Часть 1-ая, стр. 114-ая.

[2]) Воспоминанія Самойлова. Русская Старина 1875 г. Январь.

Этотъ знакъ вниманія не могъ не повліять на судьбу Самойлова. Его стали занимать въ придворныхъ спектакляхъ и положеніе его въ труппѣ дѣлалось все болѣе и болѣе замѣтнымъ. Но репертуаръ артиста продолжалъ носить тотъ же пестрый характеръ. Слѣдомъ за драматической ролью Пузыречкина онъ сыгралъ цѣлый рядъ комическихъ ролей, а затѣмъ ультра-буффоную роль Быстрова въ шуткѣ Грицьки Основьяненки «Мертвецъ-шалунъ» гдѣ ему, подобно Скапэну Мольеровскаго фарса, пришлось умирать, оживать, давать снимать съ себя мѣрку гробовщику, подставлять свой черепъ подъ ланцетъ доктора-анатома и въ концѣ концовъ, проведя за носъ пристава, полицейскихъ и чуть не весь городъ, съ полнымъ успѣхомъ предложить руку и сердце прелестной Грушенькѣ. Не мудрено, что, благодаря такой виртуозности, всѣ кругомъ смотрѣли на Самойлова, какъ на человѣка, который можетъ одолѣть самые неодолимыя препятствія.

Того же взгляда держался и авторъ «Музыканта и Княгини» Яфимовичъ. Вслѣдъ за первой пьесой онъ написалъ драмы «Владиміръ Заревскій» и «Кощей», но обѣ пьесы прошли безъ участія Самойлова. Но зато въ ту минуту, когда драматургъ состряпалъ вмѣстѣ съ режиссеромъ Куликовымъ комедію «Нашествіе иноплеменныхъ», дѣло не обошлось безъ Самойлова. Хитроумный режиссеръ заставилъ его выступить въ женской роли и артистъ блестяще справился съ этой задачей. Трудно вѣрить, но общій голосъ утверждалъ, что онъ и тутъ добился не карикатуры, а полнаго перевоплощенія.

Странное искусство и странный тріумфъ! О немъ не хочется думать, потому что въ немъ чувствуется указаніе на какой то надломъ, на глубокое внутреннее противорѣчіе. У тѣхъ, кто, подобно Дюру или Живокини, не родился буффомъ, такая игра неизбѣжно должна была перейти въ ломанье. Такъ случилось съ Мартыновымъ, который раздѣлилъ участь Самойлова, и тоже переодѣвался въ женское платье. Никто не радовался его перевоплощенію, но всѣ въ подобныхъ случаяхъ говорили о пошлыхъ и недостойныхъ пьесахъ, которыя унижаютъ артиста. Но у Самойлова да-

леко не такъ ясно выступала пропасть между его внутреннимъ огнемъ и тѣмъ хламомъ, въ которомъ ему приходилось выступать въ скучную эпоху безрепертуарья сороковыхъ годовъ. Въ женской роли онъ добивался перевоплощенія, за чѣмъ, конечно, и не стоило гнаться, а для бенефисовъ своихъ бралъ, вѣрнѣе заказывалъ, такія пьесы, въ которыхъ можно было щегольнуть все тѣмъ же старымъ козыремъ, безподобно съимитированнымъ акцентомъ. Это былъ ложный путь и критика непрестанно указывала артисту на его ошибку.

Въ томъ же 1847 году послѣ бенефиса, для котораго Самойловъ выбралъ роль итальянца-краскотера въ пьесѣ «Русскіе художники въ Италіи», а затѣмъ имитировилъ Рубини и Тамбурини въ шуткѣ «День домашняго квартета», Рафаилъ Зотовъ писалъ: «мы было подумали, что передразниваніе не есть искусство и едва ли прилично истинному артисту, но какъ оно понравилось публикѣ, которая за это очень много аплодировала г. Самойлову, то наше мнѣніе, вѣроятно, ничего не значитъ и онъ совершенно правъ, стараясь пріобрѣсти аплодисменты своей публики» [1]).

Этотъ упрекъ справедливъ лишь отчасти. У Самойлова дѣйствительно былъ бы выходъ, если бы онъ тяготѣлъ къ опредѣленному роду ролей. Тогда, сыгравъ Молчалина и Эргаста въ Мольеровской «Школѣ мужей», онъ стремился бы выступить въ роляхъ Чацкаго и Хлестакова. Но бѣда въ томъ, что эти образы никогда не увлекали его. Онъ былъ характернымъ актеромъ по натурѣ, актеромъ, который и позднѣе, когда репертуаръ всецѣло зависѣлъ отъ его личнаго выбора, облюбовалъ въ «Ревизорѣ» покрытаго молью старичка Ростаковскаго. Но что давалъ въ этомъ родѣ далекій отъ жизни репертуаръ сороковыхъ годовъ? На чемъ могъ остановить свой выборъ артистъ, когда гвоздемъ сезона являлось «Волшебство въ трехъ дѣйствіяхъ», «Вотъ такъ пилюли»—феерія, въ которой по слову чародѣевъ распадались стѣны хижинъ и выростали дворцы? Сыгравъ тамъ провизора Болтунаса и покрасовавшись передъ публикой съ рогами

---

[1]) Сѣверная Пчела 1847 г. № 264.



В. В. САМОЙЛОВЪ ВЪ РОЛИ КАРДИНАЛА РИШЕЛЬЕ ВЪ ПЬЕСѢ «СЕРАФИМА ЛЯФАЕЙЛЬ» (14 АПРѢЛЯ 1858 Г.).
ИЗЪ АЛЬБОМА АКВАРЕЛЕЙ В. САМОЙЛОВА, ХРАНЯЩАГОСЯ ВЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛІОТЕКѢ.

на головѣ, Самойловъ могъ прямо отдыхать на роли краскотера. И тѣмъ болѣе ему чести, что въ концѣ сороковыхъ и началѣ пятидесятыхъ годовъ когда лишь издали пахнуло какимъ-то новымъ вѣяніемъ, онъ уже могъ насчитывать въ своемъ репертуарѣ цѣлый рядъ художественно-законченныхъ ролей, различныхъ не только по внѣшней отдѣлкѣ, но и по мотивамъ композиціи, то полной яркихъ и рѣзкихъ штриховъ, то дышавшей старательной, чуждой подчеркнутости лѣпкой.

Въ послѣднемъ отношеніи любопытно отмѣтить Самойловскую роль въ пьесѣ «Окно во второмъ этажѣ», передѣланной изъ скрибовской комедіи польскимъ авторомъ и затѣмъ переведенной съ польскаго на русскій языкъ. По существу эта шутка ужъ не такъ любопытна. Но въ ней есть одна сцена, которая намѣчена и выполнена чрезвычайно оригинально. Подозрѣвая измѣну жены, графъ выслѣживаетъ предполагаемаго любовника въ лѣсу у избы полѣсовщика. Полѣсовщикъ дряхлый старикъ, сросшійся со своимъ лѣсомъ. Онъ бормочетъ о пчелахъ, да о счастьи своей одинокой жизни. «Но какъ же ты поселился здѣсь?» заинтересовывается графъ и въ отвѣтъ слышитъ нехитрый разсказъ о томъ, какъ много лѣтъ назадъ полѣсовщикъ жилъ на барскомъ дворѣ со своей молодой женой. Но потомъ она измѣнила ему, а онъ, пересиливъ злобу и отбросивъ ружье, за которое успѣлъ уже было взяться, отряхнулъ прахъ съ ногъ и ушелъ отъ людей. Этотъ разсказъ производитъ впечатлѣніе на графа. Но вся сцена написана такъ, что сразу чувствуется, что тутъ дѣло не столько въ словахъ, какъ въ настроеніяхъ свѣтскаго человѣка, вдругъ соприкоснувшагося съ какой-то иной жизнью, отъ которой вѣетъ вѣчной углубленной мудростью. Согласно ремаркѣ, на сценѣ темно, свѣтъ падаетъ лишь изъ окна избы, графъ все время прислушивается, не послышится ли шумъ на дорогѣ. И уже это одно заставляло вести всю сцену въ полутонахъ. Не боясь опасности глядѣть на этотъ отрывокъ сквозь призму модернизма, можно смѣло сказать, что діалогъ носилъ глубоко лирическій характеръ. Самойловъ создавалъ изъ роли стараго полѣсовщика надолго запоминавшійся образъ и это лишній разъ говоритъ объ изящномъ вкусѣ и тонкихъ пріемахъ артиста.

Упомянемъ еще роль стараго помѣщика Сергачева въ пьесѣ П. С. Ѳедорова «Старички». Эта вещица написана въ комедійныхъ тонахъ и характеры дѣйствующихъ лицъ вполнѣ выдержаны, такъ что становится досадно, зачѣмъ понадобилось автору пріукрасить пьесу довольно нескладными куплетами. Самойловъ вполнѣ серьезно отнесся къ своей задачѣ и сумѣлъ дать интересную фигуру милаго, безконечно добродушнаго старичка.

Нельзя пройти молчаніемъ и успѣхъ Самойлова въ роли графа Любина въ комедіи Тургенева «Провинціалка». За салонныя роли и впослѣдствіи не разъ упрекали многихъ выдающихся артистовъ. Тѣмъ болѣе плохо должны были онѣ исполняться въ ту пору, когда труппа почти цѣликомъ состояла изъ людей, «чуждыхъ почти образованности». Но вращавшійся въ обществѣ Самойловъ сумѣлъ нарисовать аристократа и не быть вульгарнымъ въ тонко написанной пьесѣ. Это тоже была побѣда, предвѣщавшая цѣлый рядъ дальнѣйшихъ успѣховъ.

Вереница типовъ, созданныхъ нашимъ артистомъ, все ширилась и ширилась. И всѣ они, будь то лихой новгородскій парень Каллистъ («Псковитянка» Мея), предводитель дворянства Пехтерьевъ («Завтракъ у предводителя» Тургенева), еврей Соломонъ («Скупой рыцарь» Пушкина) или дряхлый старикъ Выринъ («Станціонный смотритель», драма изъ повѣсти Пушвина) неизмѣнно поражали своимъ характернымъ обликомъ. Самойловскіе костюмы, гримы, чуть не каждый разъ мѣнявшійся голосъ и до неузнаваемости измѣненная походка—все заставляло видѣть въ немъ большого художника реалиста, отъ котораго такъ много можно было ожидать именно теперь, когда уже заговорили объ Островскомъ и когда—худо-ли хорошо ли—но все смѣлѣе и смѣлѣе брались авторы за оригинальную русскую комедію.

Владѣя кистью, Самойловъ съ первыхъ же шаговъ выработалъ привычку зарисовывать изображаемый имъ типъ. Конечно, эти рисунки далеко не вполнѣ передаютъ то, чего достигалъ гримеръ-виртуозъ, который, говоря актерскимъ языкомъ, прекрасно умѣлъ «держать гримъ»—дополнять его мимикой и всѣмъ складомъ фигуры. Но тѣмъ болѣе были лю-

бопытны его наброски для тѣхъ, предъ кѣмъ сейчасъ же возставали полные жизни сценическіе образы.

Подъ такимъ впечатлѣніемъ написано и приводимое нами стихотвореніе графини Растопчиной. О немъ нельзя умолчать, такъ какъ оно удивительно характерно отражаетъ общій взглядъ людей той эпохи на Самойловское творчество:

Смотрю на бѣглые листы,
На эти всѣ изображенья,
Гдѣ живо видно проявленье
Артиста творческой мечты:
Какъ много типовъ разнородныхъ,
Смѣшныхъ, печальныхъ, важныхъ лицъ,
Фантазій, фарсовъ, небылицъ,
И идеаловъ благородныхъ!..
Гдѣ простофили глупый смѣхъ,—
Гдѣ злой ироніи улыбка,—
Здѣсь заблужденье иль ошибка;
Тамъ хитрость, и порокъ, и грѣхъ...
Ужели мысль одна и та же
Ихъ поняла, ихъ создала,
И, средь толпы, всегда на стражѣ,
Ихъ пестрый рядъ подстерегла?..
И всѣ живутъ! И всѣ трепещутъ
Своею истиной для насъ!
Всѣ яркой краской рѣзко блещутъ
Одинъ другому на показъ.
Хвала, художникъ и мыслитель,
Хвала тебѣ за дивный трудъ!
Твои созданья не умрутъ.
Имъ человѣчество цѣнитель,
Въ нихъ вѣрно схваченъ человѣкъ,

Въ нихъ отразился свѣтъ и вѣкъ.
Протей,—ты жизнью многосложной,
Многостороннею живешь;
Сегодня—старецъ осторожный,
А завтра—юноша тревожный,
Ты самъ себя возсоздаешь! [1])

* * *

Въ серединѣ пятидесятыхъ годовъ Самойлову привелось наконецъ сыграть центральныя роли въ такихъ пьесахъ, постановка которыхъ не только представляла сценическій интересъ, но являлась крупнымъ литературнымъ событіемъ. Мы говоримъ о комедіяхъ «Бѣдность не порокъ» и «Свадьба Кречинскаго».

Дѣло въ томъ, что въ 1854 году и далѣе, вплоть до гастролей Садовскаго, не только Самойловъ, но и никто въ Петербургѣ не подозрѣвалъ, что такое Островскій и какъ надо его играть. Даже Мартыновъ, блестящій впослѣдствіи исполнитель Тихона Кабанова, долженъ былъ долго вырабатывать новый тонъ, несмотря на то, что прекрасно владѣлъ простонародной рѣчью. Новая правда пришла въ сѣверную столицу вмѣстѣ съ геніальнымъ другомъ автора, который чуть не изо дня въ день проводилъ вечера съ Островскимъ и вмѣстѣ съ нимъ изучалъ старозавѣтную Москву. И конечно, посмотрѣвъ Садовскаго, очень легко было упрекать петербургскаго Любима Торцова и за ингерманландскую рѣчь и за внѣшность мелодраматическаго нищаго. Но—повторяемъ снова—все это пришло потомъ, а при первомъ представленіи въ критикѣ раздавались голоса, говорившіе о блистательномъ успѣхѣ пьесы и неподражаемой игрѣ главнаго дѣйствующаго лица.

Едва ли стоитъ подробно заниматься ролью, отъ которой отказался въ концѣ концовъ и самъ артистъ. Дѣло не въ отдѣльныхъ дефектахъ и курьезахъ. Гораздо важнѣе установить тотъ фактъ, что при столкновеніи съ Островскимъ оказался несостоятельнымъ самый методъ арти-

[1]) Москва. 20-го мая 1852 г.

стической работы Самойлова. Методъ же этотъ, какъ можно уже предугадывать, состоялъ въ томъ, чтобы идти отъ внѣшней правды къ внутренней и тысячью непрерывно поражающихъ вспышекъ замѣнить огонь непосредственнаго проникновенія въ образъ. Мудрость змія оказалась ненужной тамъ, гдѣ спасала немудрящая простота. Самойловъ не могъ этого понять и отсюда родилась глубокая, никогда не ослабѣвавшая драма, о которой намъ придется еще говорить. Пока же кстати будетъ замѣтить что артистъ и вообще мало подходилъ къ изображенію тѣхъ типовъ, въ которыхъ слишкомъ ярко сказывалась русская складка. Отъ отца онъ наслѣдовалъ нѣсколько семитическій типъ. И если въ эпизодическихъ роляхъ ему удавалось производить эффектъ поддѣлкой подъ простонародную рѣчь, удачнымъ гримомъ и обиліемъ вѣрно схваченныхъ ухватокъ, все это оказывалось недостаточнымъ тамъ, гдѣ бытовой колоритъ лежалъ яркой печатью на всей обрисовкѣ дѣйствующаго лица.

Иное дѣло роль фата Кречинскаго! Въ ней Самойловъ имѣлъ самый исключительный успѣхъ, хотя нельзя не замѣтить, что пріемы его работы не носили характера широкаго рисунка.

Объ этомъ нельзя, конечно, не пожалѣть, такъ какъ непосредственное проникновеніе въ образъ должно было даться артисту почти безъ всякихъ усилій.

Въ самомъ дѣлѣ, оставимъ на минуту вопросъ о нравственной цѣнности Кречинскаго. Пусть онъ употребилъ во зло отпущенные Богомъ таланты. Но все же въ основѣ это блестяще одаренный человѣкъ. Очаровательный съ женщинами, тонкій льстецъ съ Муромскимъ, неумолимый деспотъ съ Расплюевымъ и орелъ въ глазахъ Федора, онъ каждымъ шагомъ обнаруживаетъ человѣка остраго ума и сильной воли. Какъ потомъ въ роляхъ кардинала Ришелье и донъ Сезара-де Базанъ, Самойлову пришлось изображать властную, умѣющую очаровывать и покорять личность. И надо признать, что этотъ сценическій мотивъ не могъ не быть ему особенно близокъ.

Мы коснемся далѣе вопроса о томъ ореолѣ, которымъ былъ окру-

женъ Самойловъ въ послѣдніе годы своей дѣятельности. Пока же скажемъ, что и во второй половинѣ пятидесятыхъ годовъ этотъ умный, образованный артистъ умѣлъ такъ себя поставить, что товарищи видѣли въ немъ исключительнаго художника сцены, а младшіе члены труппы считали за особое счастье услышать одобреніе отъ самого Самойлова. Гордый до заносчивости въ жизни, артистъ тѣмъ болѣе умѣлъ импонировать со сцены. Но пока для насъ важна эта черта лишь какъ указаніе на то, какъ легко было Самойлову схватить основной тонъ и затѣмъ, не мудрствуя лукаво, вышивать узоры красочной, богатой эффектами роли Кречинскаго. Но, увы, лукавыя мудрствованія и тутъ не оставили его. Старая привычка оказалась сильнѣе натуры и артистъ и на этотъ разъ привнесъ въ роль внѣшне характерный, но чуждый элементъ совсѣмъ не показанный авторомъ польскій акцентъ.

Какъ и всегда, это было очень эффектно. «Зритель, видѣвшій въ этой роли другихъ исполнителей, быть можетъ, и удивится, когда изъ устъ явившагося на сцену Кречинскаго польется изломанная польскимъ выговоромъ и акцентировкою русская рѣчь, съ постояннымъ скрадываніемъ и угловатымъ смягченіемъ гласныхъ звуковъ, съ безпрестанными: но, ужъ, вѣдь, ноже и т. п., съ исковерканными на польскій ладъ словами (съ еднымъ условіемъ, напр.), наконецъ, съ цѣлою польскою фразою, вставленною въ томъ мѣстѣ роли, когда Кречинскій нападаетъ на мысль о подмѣнѣ булавки; но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ почувствуетъ, что самая роль дѣйствительно какъ будто нѣсколько выиграла, потому что рельефнѣе выставилась физіономія ея [1]), писалъ Баженовъ. Но все же критикъ былъ противъ такого нововведенія и не замедлилъ обрушиться на артиста самымъ рѣшительнымъ образомъ. Онъ находилъ, что окончаніе фамилій на *скій*, свойственное и многимъ русскимъ фамиліямъ, совсѣмъ не даетъ повода превращать Кречинскаго въ

---

1) Критикъ видѣлъ Самойлова въ Москвѣ во время гастролей. Статьи его о роли Кречинскаго помѣщены въ Московскихъ Вѣдомостяхъ за 1862 г. №№ 114 и 119 и затѣмъ въ журналѣ «Антрактъ» отъ 14-го мая 1864 года.

поляка и затѣмъ рѣзко ставилъ вопросъ: «правъ ли г. Самойловъ передъ авторомъ и не есть ли такое переиначиваніе роли посягательствомъ на авторскую собственность?».

Этотъ вопросъ не остался безъ отвѣта. Изъ напечатанной позднѣе переписки Самойлова мы узнаемъ, что еще задолго до рецензіи Баженова, какъ бы желая защищать артиста отъ аналогичныхъ нападокъ петербургской критики, Сухово-Кобылинъ писалъ ему: «Милостивый Государь Василій Васильевичъ!... Хотя и поздно, но я хочу повторить вамъ мою признательность и мое глубокое сочувствіе къ вашему свободному и творческому таланту. «Кречинскій» явился въ васъ не только типомъ, но и живою конкретною личностью, которой вы, какъ самостоятельный артистъ, имѣли полное право придать всякія дифференціальныя особенности выговора, костюма, позъ, движеній и прочаго—это ваша воля и ваша свобода, и потому пусть упрекаютъ васъ за польскій акцентъ другіе—а не я... Примите, Василій Васильевичъ, мой кубокъ на добрую память о томъ днѣ, когда явился предо мною «Кречинскій» въ плоти и крови; если день этотъ будетъ памятенъ для русской сцены, то выпейте его до дна за будущность искусства на Руси и да здравствуетъ все прекрасное! Жму вашу руку и остаюсь навсегда вамъ душевно-преданный Александръ Сухово-Кобылинъ. Москва, 27-го августа 1856 года».

Этотъ отказъ автора отъ упрековъ за польскій акцентъ не долженъ конечно служить санкціонированіемъ его, и не боясь быть plus royaliste que le roi lui-même, мы можемъ лишь отъ души порадоваться, что пріемъ перваго исполнителя роли Кречинскаго не сдѣлался традиціей нашей сцены. Но все же письмо Сухово-Кобылина нельзя не признать въ высшей степени характернымъ. Отмежеванная въ немъ свобода актерскаго творчества поистинѣ громадна. Съ нею едва ли примирится теперь самый яркій противникъ авторскаго и режиссерскаго засилья. Но въ эпоху пятидесятыхъ годовъ, послѣ долгихъ десятковъ лѣтъ разлада между театромъ и литературой, послѣ господства бенефисной системы, постановокъ пьесъ актерами водевилистами и переводовъ трагиковъ для самихъ себя, въ эпоху,

когда въ центрѣ всей театральной работы неизмѣнно стоялъ актеръ, актеръ и актеръ, свобода сценической трактовки понималась неизмѣримо шире. Это необходимо помнить при разборѣ отношеній Самойлова къ драматургамъ пятидесятыхъ и шестидесятыхъ годовъ.

Что же касается вообще лестныхъ словъ автора «Свадьбы Кречинскаго» объ игрѣ Самойлова, въ нихъ едва ли можно усмотрѣть хоть тѣнь преувеличенія. Такіе отзывы неслись въ ту пору со всѣхъ сторонъ. И тотъ самый Баженовъ, который строкой выше вышучивалъ Самойлова, говоря, что по его примѣру надо Щепкину сыграть Муромскаго малороссомъ, а Садовскому изобразить Расплюева заикой, такъ какъ первый прекрасно говоритъ по-малороссійски, а второй умѣетъ поразительно ловко заикаться, вынужденъ былъ затѣмъ признать высокое совершенство игры артиста. Особенно отмѣчалъ онъ ту тонкость, съ которой удавалось Самойлову передать и лоскъ Кречинскаго и замашки дурнаго тона, пріобрѣтенныя имъ въ шулерской компаніи. Эту двойственность артистъ выдерживалъ такъ искусно, что зритель сразу сознавалъ истинную цѣну Кречинскаго, но въ то же время чувствовалъ, что Муромскіе вполнѣ могутъ быть очарованы этимъ человѣкомъ. Другіе критики тоже отмѣчали удивительное искусство, съ которымъ передавалъ Самойловъ роль Кречинскаго, находили, что ему особенно удавался третій актъ и называли успѣхъ артиста въ этой роли *парамидальнымъ*.

И дѣйствительно, такъ и кажется, что только это выраженіе, написанное курсивомъ въ самой рецензіи, можетъ дать понятіе объ успѣхѣ артиста. Тутъ исполненіе было не только законченно, художественно, прекрасно. Оно было доведено до того совершенства, которое навсегда лишаетъ зрителя возможности мыслить типъ внѣ данной сценической передачи. И не боясь профанировать то выраженіе, которое можно примѣнить лишь къ игрѣ величайшихъ мастеровъ сцены, можно сказать, что Самойловъ—Кречинскій былъ той художественной святыней, отъ которой зритель не хочетъ и не можетъ отказаться ради самыхъ плѣнительныхъ кумировъ. Московскій исполнитель той же роли Шумскій и извѣстный



В. В. САМОЙЛОВЪ ВЪ РОЛИ КРЕЧИНСКАГО («СВАДЬБА КРЕЧИНСКАГО» А. В. СУХОВА-КОБЫЛИНА. 7 МАЯ 1856 Г.),
ИЗЪ АЛБОМА АКВАРЕЛЕЙ В. САМОЙЛОВА, ХРАНЯЩАГОСЯ ВЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛІОТЕКѢ.

провинціальный артистъ Милославскій, по общему мнѣнію, не выдерживали сравненія съ Самойловымъ. Что же касается Александринской сцены, то тутъ даже случайные дублеры, по той или иной причинѣ замѣнявшіе Самойлова во время гастролей Садовскаго, принимались съ чувствомъ самаго глубокаго негодованія. Такъ было съ Чернышевымъ и такъ же было съ Яблочкинымъ, который, несмотря на весь свой сценическій опытъ, такъ опѣшилъ отъ враждебнаго пріема, что еле могъ бормотать реплики послѣднихъ сценъ. И эта традиція такъ вошла въ нравы, что долго еще для самыхъ обольстительныхъ любовниковъ и фатовъ выступить въ Кречинскомъ значило сдѣлаться мишенью общихъ насмѣшекъ.

Роль Кречинскаго сильно упрочила зарождавшуюся славу Самойлова. А если добавить, что въ тотъ же періодъ онъ наряду съ бездѣлушками, въ родѣ «Ночного», включилъ въ свой репертуаръ и крупныя роли главныхъ героевъ «Карьеры» Королева и переводной комедіи «Испанскій дворянинъ», станетъ понятнымъ, какъ возрастало положеніе артиста. Теперь на пути къ его неоспоримому премьерству стояли лишь первыя драматическія роли, но Самойловъ давно уже готовился овладѣть ими.

* * *

Въ подражаніе термину «борьба за испанское наслѣдство», историки Александринскаго театра любятъ характеризовать періодъ пятидесятыхъ годовъ, какъ борьбу за наслѣдство Каратыгина. И въ самомъ дѣлѣ, судьба трагиковъ и смѣна взглядовъ на ихъ искусство—самое любопытное явленіе въ жизни тогдашняго театра. Оно особенно значительно и для обрисовки дѣятельности Самойлова. Актеръ, лишь изрѣдка касавшійся драмы: то простакъ, то комикъ, а всего чаще художникъ-миніатюристъ, онъ, казалось, совсѣмъ безучастно смотрѣлъ на длинный рядъ дебютантовъ, призывавшихся со спеціальною цѣлью замѣнить покойнаго премьера. Ихъ минутные успѣхи не смущали артиста. Онъ все время шелъ своей особой дорогой, и когда насталъ наконецъ день итога, оказалось, что въ его коронѣ блестятъ самыя дорогія жемчужины сошедшаго со сцены трагика—его шекспировскія роли.

Какъ могло это случиться? На этотъ вопросъ о торжествѣ совсѣмъ дальняго наслѣдника можно отвѣтить лишь послѣ того, какъ мы взглянемъ болѣе пристально на самое наслѣдство.

Репертуаръ Каратыгина слагался изъ троякаго рода ролей. Прежде всего въ него входили шумныя и яркія роли романтической драмы; затѣмъ большое значеніе имѣла мелодрама и на третьемъ мѣстѣ, какъ отдѣльныя блестки на неприглядномъ фонѣ, сверкало нѣсколько ролей классическаго репертуара. Все это представляло далеко не одинаковую цѣнность и если кой за чѣмъ приходилось гнаться во что бы то ни стало, другое вполнѣ можно было подвести подъ понятіе hereditas damnosa—наслѣдства, которое не несетъ ничего, кромѣ убытковъ.

Взглянемъ прежде всего на роли перваго рода.

Къ патріотическимъ пьесамъ Кукольника и Полевого не всѣ относились одинаково и въ сороковыхъ годахъ. Кой-кому, несмотря на историческій сюжетъ, очень часто чудилось въ нихъ желаніе оправдать неприглядную русскую дѣйствительность. Но это мнѣніе долго было лишь мнѣніемъ отдѣльныхъ кружковъ, театральный же залъ въ его цѣломъ, начиная съ франтовъ партера и кончая чуйками райка, попрежнему реагировалъ и на прославленіе исконныхъ началъ и на насмѣшки надъ «пресловутымъ Западомъ». Но послѣ разочарованій, принесенныхъ Крымской кампаніей, картина сразу измѣнилась до неузнаваемости. Когда то одинокія насмѣшки надъ слѣпымъ шовинизмомъ стали теперь мнѣніемъ всего общества, отказавшагося отъ прежней нетерпимости и готоваго слышать со сцены суровое слово обличенія. Литературное движеніе реальной школы совпало съ общественнымъ настроеніемъ и дни старой трагедіи были сочтены окончательно.

На первыхъ порахъ это не всѣмъ было ясно. И если среди поэтовъ находились соперники Кукольника, то тѣмъ болѣе можно было найти актеровъ, желавшихъ оспаривать лавры Каратыгина. Но нечего и говорить, что передовой по своимъ художественнымъ взглядамъ Самойловъ не принадлежалъ къ ихъ числу. Его діапазонъ былъ громаденъ, его претензіи простирались рѣшительно на все, но онъ такъ и не поддался искушенію

сыграть Прокопія Ляпунова. А между тѣмъ обстоятельства вызывали его на это.

Въ архивѣ Министерства Двора сохранилась любопытная переписка по вопросу о гонорарѣ Самойлова. Въ 1857 году, когда артистъ выслужилъ уже двадцать лѣтъ на пенсію и два года въ благодарность за ея пожалованіе, онъ возбудилъ ходатайство о повышеніи своего оклада до той цифры, которую получалъ В. А. Каратыгинъ—6000 рублей въ годъ. Направляя это ходатайство къ министру Двора, Гедеоновъ далъ со своей стороны крайне неблагопріятное заключеніе, въ которомъ, помимо чисто фактическаго матеріала, заключалась и оцѣнка сценической дѣятельности Самойлова. «Обращаясь къ предстоящему прошенію актера Самойлова, долгомъ считаю съ своей стороны присовокупить, что талантъ Самойлова, хотя и весьма замѣчателенъ, но, по мнѣнію моему, не можетъ равняться съ талантомъ покойнаго актера, Каратыгина I, въ амплуа котораго входилъ весь репертуаръ высшей трагедіи и драмы», писалъ директоръ. Вызовъ былъ сдѣланъ, но Самойловъ не принялъ его. Надо думать, что ему было очень досадно проиграть разъ начатое дѣло. Онъ долго не шелъ ни на какія уступки, настоялъ на томъ, чтобы о дѣлѣ его вошли съ всеподданнѣйшимъ докладомъ, просилъ затѣмъ еще разъ доложить о томъ же Государю и смирился только тогда, когда министръ двора вновь объявилъ ему, что «Государь Императоръ рѣшительно повелѣлъ заключить съ Самойловымъ контрактъ на томъ только условіи, какое ему предложено». И все-таки артистъ, неуклонно идя потомъ по намѣченному пути и шагъ за шагомъ завоевывая положеніе премьера труппы, не попыталъ счастія въ романтической драмѣ. Не позволяетъ ли это думать, что Самойловъ слишкомъ дорожилъ своей репутаціей передового артиста и сознательно отвергалъ тѣ пьесы, которыя успѣли утратить послѣдній признакъ литературной цѣнности?

Но иное дѣло мелодрама. Какъ бы это ни казалось страннымъ, успѣхъ въ ней могъ совсѣмъ не ставить артиста въ оппозицію къ новымъ взглядамъ на театральное искусство.

Начать съ того, что мелодрама возбуждала несравненно менѣе литературныхъ споровъ, чѣмъ романтическая драма.

Ученики Виктора Гюго, Кукольникъ, Ободовскій, Полевой—все это были реальныя лица, хотя и косвенно, но затрогивавшіе вопросы русской жизни. Что же касается заморскихъ Дюканжей съ ихъ далекими отъ насъ Раулями и Гастонами, они находили среди русскихъ драматурговъ слишкомъ мало вполнѣ откровенныхъ подражателей. Отсюда общій походъ противъ двухъ враговъ подъ знаменемъ борьбы съ ходульностью. Но этотъ смертельный для Кукольника терминъ далеко не покрывалъ собой всѣхъ грѣховъ мелодрамы. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ герой ея долженъ непремѣнно олицетворять сильную личность и прибѣгать къ тому бурному и стремительному паѳосу, съ которымъ читали свои монологи трагики старой школы. Мелодрама очень часто является противоположностью романтической драмы и сходится съ ней лишь, какъ ея крайность, какъ грубое, не прошедшее горнила искусства, изображеніе той самой жизни, отъ которой отрываютъ насъ неизмѣнные гранды и герцоги Виктора Гюго. Грязный нищій вмѣсто испанца съ чернымъ плащомъ, подвалъ вмѣсто замка, жалкіе, павшіе подъ ударами судьбы герои, и близкій никогда не стихотворный языкъ ихъ—таковы обратныя средства мелодрамы, приводящія все къ той же цѣли,—къ театру страсти и ужаса. И эта внѣшняя незатѣйливость средствъ, та черта, что мелодраматическій жанръ не нуждался въ громоздкихъ атрибутахъ романтизма, служила поводомъ къ очень большимъ соблазнамъ. Тонкимъ ядомъ мелодраматизма могла быть пропитана и драма и даже отдѣльныя сцены веселой комедіи изъ русскаго быта.

Все это надо помнить при разборѣ драматической литературы пятидесятыхъ годовъ и анализѣ ролей изучаемаго нами артиста.

Возьмемъ хотя бы пьеску Ефимовича «Музыкантъ и княгиня», доставившую первые лавры трагику Самойлову. По существу это типичное дѣтище мелодраматической школы. Центръ пьесы, къ которому, какъ къ фокусу, тянутся всѣ нити отдѣльныхъ явленій,—сцена свиданія старика-нищаго съ давно покинутой и уже успѣвшей—еще бы дѣло обошлось безъ

этого!—превратиться въ княгиню дочерью. Этотъ эффектъ всегда кажется нѣсколько рѣзкимъ и даже Островскій не избѣжалъ упрековъ за то, что прибѣгнулъ къ нему въ комедіи «Безъ вины виноватые». Но тамъ передъ нами жизненная пьеса, полная мягкихъ безыскусственныхъ сценъ, между тѣмъ здѣсь каждая реплика имѣетъ лишь одну цѣль оттѣнить драматизмъ основной сцены. Жалобы старика, просидѣвшаго всю ночь за работой, его разсказъ о холерѣ, во время которой схватили и унесли трупъ его жены; его воспоминанія о дочери и дѣтская пѣсенка, пѣніемъ которой онъ трогаетъ наконецъ высокомѣрную княгиню, все разсчитано не на чувство, а на слезливую чувствительность. И все это при той оригинальной структурѣ драмы, когда дѣйствіе строится на полдюжинѣ роковыхъ совпаденій и случайныхъ встрѣчъ.

А между тѣмъ критики пришли въ восторгъ отъ новой пьесы и противъ воли самого автора зачислили его въ разрядъ послѣдователей Гоголя. Чѣмъ же объяснить ихъ энтузіазмъ? На этотъ вопросъ мы безъ труда найдемъ отвѣтъ въ редакціонной статьѣ «Репертуара». «Въ наше время колоссальные типы исчезаютъ: на сцену выступаютъ безвѣстныя существованія Акакіевъ Акакіевичей,» говорилъ критикъ. И это замѣчаніе такъ характерно для той эпохи! Бѣдность отставного музыканта, его дрожащія руки, срывающійся отъ слезъ голосъ—все это было слишкомъ ново въ ту пору, когда Островскій не выступалъ еще передъ публикой не только какъ драматургъ, но и какъ авторъ «сценъ изъ комедій», нашедшихъ пріютъ на страницахъ «Московскаго городскаго листка». Въ какой бы то ни было формѣ, но героизму наносился ударъ и этого было достаточно, чтобы причислить пьесу къ натуральной школѣ.

Драматизмъ обыденности—это понятіе исчерпывалось въ то время чисто формальнымъ требованіемъ героя въ пиджакѣ, а не героя при шпагѣ. И благодаря этому, въ тогдашней реальной литературѣ то и дѣло наталкиваешься на самые невѣроятные перлы. Вотъ, напримѣръ, ремарки, сопровождающія монологъ скупца, который внезапно ослѣпъ, узнавъ о потерѣ своихъ сокровищъ: «Ослѣпъ! все погибло!» вскакиваетъ, говоритъ «вдругъ

съ хохотомъ», затѣмъ «со слезами какъ въ помѣшательствѣ», потомъ «прижимая къ себѣ дочь» и наконецъ уже завершаетъ все дѣло неистовымъ воплемъ: «Прочь геена, не подходи, не дамъ... не дамъ... никому моихъ дѣтокъ... (подразумѣвается денегъ) страшно... страшно... Вотъ сироты, съ которыхъ я бралъ проценты, вотъ сестра передо мной... Они дразнятъ меня... пугаютъ... Охъ, страшно, страшно! Узнайте, гдѣ я ихъ зар...» падаетъ и умираетъ.

Откуда этотъ монологъ? Непредубѣжденный читатель подумаетъ навѣрно, что выхватили изъ самой жестокой картины пятиактной мелодрамы. А между тѣмъ, предъ нами не что иное, какъ «комедія въ одномъ дѣйствіи» «Ростовщикъ» или «Нашла коса на камень», произведеніе актера Брянцева.

По отзыву одного изъ рецензентовъ, исполнявшій заглавную роль Самойловъ былъ удивительно «правдивъ» въ ней. И этому очень легко повѣрить, такъ какъ изъ отзыва Баженова мы знаемъ, сколько усилій было потрачено артистомъ на то, чтобы сдѣлать естественной совершенно не мотивированную развязку комедіи. Г. Самойловъ,—писалъ критикъ— понимая всю нелѣпость внезапной слѣпоты и зная, насколько нужно избѣгать на сценѣ всего чрезвычайнаго, выходящаго изъ ряда вонъ, подошелъ къ ослѣпленію съ необыкновенною постепенностью. Вышелъ онъ съ большимъ зонтикомъ на глазахъ, снявъ его щурился, разсматривая что-нибудь, слишкомъ пристально приглядывался, снимая сюртукъ съ гвоздя, ощупывалъ его руками; однимъ словомъ, всѣмъ и почти на каждомъ шагу давалъ замѣтить, что зрѣніе его сильно попорчено и слабо» [1]).

Тонкія ухищренія, которыми достигалась, если такъ можно выразиться, полная перистилизація пьесы. Водевильная шутка съ нелѣпымъ концомъ превращалась въ нѣчто вполнѣ пріемлемое для зрителя, которому заключительный эффектъ подносился на фонѣ чисто реальной игры. Въ этомъ и тайна неизмѣннаго успѣха Самойлова въ подобныхъ пьесахъ. Онъ понималъ, что мелодрама—палка о двухъ концахъ и бралъ ее не за

[1]) Московскія Вѣдомости 1862 г. № 119.

тотъ, на которомъ были написаны слова: «гордый паѳосъ и сверхъ-человѣческія страданія», а за тотъ, гдѣ стоялъ девизъ «натурализмъ во что бы то ни стало». И послѣ этого становится яснымъ, какая нить связывала дѣятельность миніатюриста-трансформатора и того зрѣлаго, добившагося уже положенія актера, который дѣлалъ рѣшительный шагъ къ драматическимъ ролямъ.

Всѣ эти пріемы тѣмъ болѣе легко было возвести въ систему, что артисту удавалось находить аналогичный матеріалъ и тогда, когда онъ обращался къ иностранной мелодрамѣ. Такъ въ драмѣ «Сумасшедшій» онъ игралъ несчастнаго Эврара, завѣдомо доведеннаго до потери разсудка. Сцены бреда и галлюцинацій были очень реально переданы артистомъ и критики снова говорили о томъ, что выбравшій эту пьесу для бенефиса Самойловъ «такъ мастерски вошелъ въ роль Эврара, что никакъ нельзя было подумать, что это не настоящій сумасшедшій» [1]).

Но конечно всего этого было недостаточно. Потребность въ героическомъ не могла сразу замереть въ томъ зрительномъ залѣ, который десятки лѣтъ исповѣдывалъ культъ героевъ; и кто претендовалъ на все наслѣдство Каратыгина, долженъ былъ дать что-нибудь взамѣнъ уже смолкавшихъ громыханій трагиковъ старой школы. Самойловъ нашелся и въ этомъ случаѣ. Но тутъ мы опять должны перейти къ разбору его репертуара.

Одной изъ самыхъ яркихъ страницъ въ исторіи творчества артиста является созданіе фигуры «кардинала Ришелье». Но если многіе помнятъ еще Самойлова въ посвященной этому временщику пьесѣ «Кардиналъ Ришелье», мало кто знаетъ о томъ, что ту же фигуру съ неменьшимъ мастерствомъ нарисовалъ онъ въ драмѣ «Серафима Лафайль». А между тѣмъ, это было несравненно болѣе трудной задачей.

Въ этой роли мы видимъ тѣ же громадныя заданія и личность властнаго кардинала, который способенъ, въ шлемѣ и со шпагой въ рукахъ,

---

[1]) Музыкальный и Театральный Вѣстникъ 1857 г. № 3.

влетѣть въ лагерь и привести всѣхъ въ трепетъ, намѣчена здѣсь очень яркими чертами. Но деспотъ, передъ которымъ склоняется вся Франція, представленъ въ пьесѣ болѣе смятеннымъ, чѣмъ торжествующимъ. Успѣхъ вѣнчаетъ его дѣло въ послѣдней сценѣ. Въ остальныхъ же картинахъ онъ или проходитъ мимолетно или даже (сцена во дворцѣ королевы) терпитъ фіаско. Такая обрисовка типа требовала отъ актера самыхъ утонченныхъ пріемовъ передачи и роль оказалась не по силамъ «Протею» Сосницкому [1]), который при всей гибкости таланта, лишь тогда создавалъ характеры, когда находилъ ихъ выраженіе въ яркихъ ситуаціяхъ и вполнѣ опредѣленномъ діалогѣ. Но Самойловъ сумѣлъ показать на этой роли всѣ преимущества новой школы. Его поразительный гримъ, при которомъ такъ выигрывалъ то суровый, то привѣтливый взглядъ, походка, костюмъ, наконецъ группировка окружающихъ лицъ, каждому изъ которыхъ онъ могъ дать всѣ указанія, все это безконечно усиливало впечатлѣніе самыхъ незначительныхъ репликъ. Пылкій любовникъ, злодѣй графъ, преданный слуга, всѣ они со своими бурными криками и дерзкими рѣчами стушевывались передъ сухой фигурой Ришелье съ его медлительными, но безконечно властными рѣчами.

Это былъ новый, властный, но жизненный герой, который шелъ на смѣну титаническимъ фигурамъ Каратыгина, его Велизарію, Ляпунову и Людовику XI. Старой романтикѣ, цѣликомъ черпавшей свое вдохновеніе въ грандіозныхъ образахъ классической трагедіи, наносился такимъ образомъ непоправимый ударъ, а предъ Самойловымъ, этимъ прирожденнымъ художникомъ-реалистомъ, вырисовывалась во всей значительности его послѣдняя задача—пересмотръ Шекспировскаго репертуара въ духѣ идей новаго времени.

Первой Самойловской ролью въ репертуарѣ Шекспира былъ Король Лиръ, и уже этотъ выборъ артиста, переходившаго не отъ Гамлета и Отелло къ старцу Лиру, а наоборотъ отъ Лира къ Гамлету, чрезвычайно

---

[1]) Выраженіе Бѣлинскаго.



В. В. САМОЙЛОВЪ ВЪ РОЛИ Ж. ДОРСИ ВЪ ПЬЕСѢ «ГУВЕРНЕРЪ» ДЬЯЧЕНКО (12 НОЯБРЯ 1864 Г.).
ИЗЪ АЛЬБОМА АКВАРЕЛЕЙ В. САМОЙЛОВА, ХРАНЯЩАГОСЯ ВЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛІОТЕКѢ.

характеренъ самъ по себѣ. Но не будемъ предвосхищать выводовъ, хотя бы они и напрашивались сами собой. Постараемся, наоборотъ, съ полнымъ безпристрастіемъ разобраться въ критическихъ отзывахъ той эпохи, такъ какъ отношеніе къ Шекспиру послѣдній этапъ на пути анализа творчества артиста, миновавъ который, мы сможемъ представить лишь обзоръ дальнѣйшихъ ролей, не вносящій никакихъ существенныхъ измѣненій въ нарисованную картину.

Постановка Короля Лира въ 1859 году отличалась такою пышностью, что никому и въ голову не приходило вспомнить о прежней mis'en scène. Прекрасныя декораціи, исторически вѣрные костюмы, богатѣйшая бутафорія, все это поражало непривычный къ такому блеску глазъ зрителя. Что же касается бури и сценъ четвертаго и пятаго актовъ, они казались верхомъ театральнаго искусства. Въ особенности отмѣчали видъ Глостера и цѣлой дружины стоявшихъ поодаль отъ Лира колѣнопреклоненныхъ рыцарей; берегъ моря, унизанный кораблями, высадку на немъ войскъ Корделіи и наконецъ заключительную группу, такъ и просившуюся на полотно. «Все это производитъ полный сценическій эффектъ, придавая игрѣ всѣхъ актеровъ окончательное значеніе истины и исторической жизни, говорилъ одинъ изъ критиковъ, начинавшій свою рецензію фразой: «первое представленіе Короля Лира на сценѣ Александринскаго театра — эпоха въ лѣтописяхъ драматическаго искусства въ Россіи» [1]). Что же заставляло произносить столь торжественныя слова? Чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ, надо, прежде всего, разобраться въ игрѣ главнаго исполнителя. Если въ отчетахъ о ней мы и не найдемъ указаній на недосягаемое совершенство, мы все же сможемъ опредѣлить, какія стороны игры и постановки могли такъ глубоко волновать умы.

Играя царственнаго старца, который самъ говоритъ о себѣ: «я король съ головы до ногъ», Самойловъ не могъ, конечно, не стремиться, подобно прежнимъ исполнителямъ роли, придать ему черты величія. Но въ то же

---

[1]) Музыкальный и Театральный Вѣстникъ 1858 г. № 49. Статья К. Званцова.

время онъ былъ далекъ отъ мысли рисовать титанически-мощный образъ. Его Король Лиръ съ первой же сцены являлся старикомъ, уже впадающимъ въ дряхлость. Самойловъ подчеркивалъ это и тономъ рѣчей и облаченіемъ, котовое было лишено оружія. Но все же онъ умѣлъ придавать особое величіе нѣкоторымъ моментамъ, стушевывавшимся у Каратыгина. Впрочемъ, какъ и можно ожидать, тутъ игралъ роль не бурный подъемъ страсти, а хитро придуманный эффектъ. Такъ Каратыгинъ дѣлилъ владѣнія между дочерьми, подходя къ столу, на которомъ была разложена карта. Самойловъ не сходилъ въ этотъ моментъ съ трона, а водилъ золотымъ жезломъ по картѣ, которую ему подносили на бархатной подушкѣ. Затѣмъ въ злобѣ на Кента онъ обнажалъ не собственный мечъ, который уже давно не могъ служить дряхлому королю, а выхватывалъ кинжалъ у одного изъ придворныхъ. Оба эти новшества имѣли громадный успѣхъ и второе изъ нихъ, несмотря на явное противорѣчіе ремаркѣ Шекспира, казалось критикѣ «геніальнымъ» [1]).

Такой восторгъ передъ мелкой частностью роли подозрителенъ самъ по себѣ. Ловя ,,геніальные" моменты, такъ легко забыть о сущности роли,— объ обрисовкѣ основного характера героя, какъ внутренно организованнаго цѣлаго. Но, повидимому, объ этомъ мало безпокоился и самъ артистъ, который тутъ, какъ и вездѣ, поражалъ исключительно блескомъ деталей.

По словамъ того же критика, исполнитель очень быстро оставлялъ величественный тонъ, и къ концу сцены предъ зрителями былъ ,,уже не разгнѣванный король, а озлобленный старикъ, съ безсильной яростью стучащій своею палкой объ полъ".

Точно также и весь дальнѣйшій разговоръ съ Корделіей «былъ запечатлѣнъ оттѣнкомъ усталости». Какъ видимъ, передъ нами совсѣмъ иной уклонъ разработки роли, не допускающій никакихъ сближеній съ Каратыгинымъ. Пусть это восхищало того или иного изъ рецензентовъ, но справедливость требуетъ сказать, что даже въ станѣ безусловныхъ поклонни-

---

[1]) «Сынъ Отечества» 1859 г. № 2. Статья М. З.



В. В. САМОЙЛОВЪ ВЪ ПЬЕСѢ «СОВРЕМЕННЫЙ РАЗСЧЕТЪ НА СЧАСТІЕ» КАЛАШНИКОВА (1852 Г.).
ИЗЪ АЛЬБОМА АКВАРЕЛЕЙ В. САМОЙЛОВА, ХРАНЯЩАГОСЯ ВЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛІОТЕКѢ.

ковъ Самойлова раздавались по его адресу упреки въ недостаткѣ темперамента. Такъ критикъ Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника, столь настойчиво призывавшій видѣть въ постановкѣ Лира «эпоху», откровенно сознавался, что сцены съ Гонерильей и сцены въ замкѣ Реганы прошли безъ особаго значенія, кое же что показалось рецензенту «особенно слабымъ».

Но впереди были буря и сцена сумасшествія—матеріалъ, настолько благодарный, что на немъ вполнѣ можно было не только показать игру, но и отыграться.

Шествіе среди бури пропало на первомъ спектаклѣ, такъ какъ сцена была слишкомъ слабо освѣщена и публика едва могла различать контуры дѣйствующихъ лицъ. Но это, повидимому, было лишь недочетомъ перваго спектакля. По крайней мѣрѣ, Самойловъ и впослѣдствіи не отказался отъ мысли оставлять въ этой картинѣ сцену во мракѣ. Но зато вспышки молніи были болѣе продолжительны и въ ихъ зловѣщемъ освѣщеніи фигура короля изгнанника пріобрѣтала особо жуткій драматизмъ.

Зато въ сценахъ съ Корделіей нашъ исполнитель заслужилъ новый упрекъ,—по мнѣнію многихъ, у него недоставало въ этой части роли отцовской нѣжности и теплоты.

Защитники артиста и тутъ далеко не единодушно отстаивали его и одинъ изъ нихъ дошелъ до того, что счелъ за лучшее оправдывать холодность исполненія, такъ какъ въ противномъ случаѣ «нѣжное родительское сердце угадало бы сокровища любви и преданности идеально нѣжной Корделіи» [1]).

Но внѣшне-декоративная отдѣлка была и въ этой части роли на поразительной высотѣ. А чтобы судить о томъ, насколько реальный характеръ носила игра артиста, мы приведемъ отрывокъ изъ той же восторженной рецензіи «Сынъ Отечества». Вотъ что находимъ мы тамъ о послѣдней сценѣ: «Входитъ, наконецъ, сумасшедшій Лиръ въ соломенномъ вѣнцѣ, съ

---

[1]) Сѣверная Пчела 1858 годъ № 287 и 1859 годъ № 11 письмо въ редакцію.

пучкомъ той же соломы вмѣсто скипетра; онъ страшенъ... блуждающіе глаза его смотрятъ безсмысленно, движенія отрывисты и машинальны, голова трясется... Это трясеніе головы, придуманное самимъ артистомъ, выдерживается имъ до самаго конца пьесы съ рѣдкимъ искусствомъ и служитъ новымъ подтвержденіемъ того, какъ глубоко онъ обдумалъ свою роль. Онъ понялъ, что страшное нравственное разстройство не могло не отразиться на физическомъ организмѣ почти девяностолѣтняго старика, и это трясеніе головы вышло у него не только сценически, но даже, да позволено мнѣ такъ выразиться, патологически вѣрно».

«Патологически вѣрно»! Это были тѣ слова, въ которыхъ передовая критика готова была видѣть высшую точку художественныхъ движеній. И когда въ «Сѣверной Пчелѣ» театральный критикъ попробовалъ завести рѣчь о чувствѣ и темпераментѣ, ему отвѣтили на страницахъ его же газеты: «Вспомните, какъ Лиръ, сидя бокъ о бокъ съ Томомъ, осторожно, какъ бы украдкой выдергиваетъ у него изъ-за пояса соломины одну за другою, и если вы когда либо видали въ натурѣ настоящихъ *мономановъ*, *липомановъ*, *меланхоликовъ* и другого рода несчастныхъ сумасшедшихъ, то вы содрогнетесь, признавая, какъ вѣрно схвачено ето изображеніе... Я совершенно согласенъ съ вами, что сцена свиданія съ Корделіею нѣсколько холодновата, но это происходитъ оттого, что силы несчастнаго страдальца, видимо, слабѣютъ. Замѣтьте за то судорожныя, нервныя движенія просыпающагося старца, и вы опять должны будете согласиться, что это плодъ тщательнаго изученія недуга сумасшествія. Повторяю, все это натура, чистая натура безъ малѣйшей примѣси мишурныхъ ходульныхъ эффектовъ».

Послѣдняя фраза съ ея воплемъ о чистой натурѣ особенно характерна. Волна ультрареалистическихъ тенденцій катилась съ неудержимой силой и подобно тому, какъ это было въ недавніе дни первыхъ шаговъ Художественнаго Театра, всякая попытка пойти противъ уродливыхъ и въ основѣ такихъ дешевыхъ эффектовъ, навлекала на критика ярлыкъ неисправимаго старовѣра.

Если мы скажемъ въ заключеніе, что въ финальной сценѣ Самойловъ

бралъ у Эдгара шлемъ и подносилъ его къ губамъ Корделіи въ надеждѣ, что золото потускнѣетъ отъ ея дыханія, а затѣмъ умиралъ не надъ трупомъ Корделіи, а отшатнувшись отъ него, повиснувъ на рукахъ окружающихъ и безпокойно поводя глазами, мы отмѣтимъ все наиболѣе характерное въ игрѣ артиста.

Таково было исполненіе этой роли Самойловымъ. Трудно уловить общій его замыселъ! Но повидимому такого замысла у артиста не существовало и мы можемъ отмѣтить въ его игрѣ лишь тенденцію къ реализму. Къ такому выводу склоняетъ и неудача попытокъ видѣть въ Самойловѣ величественнаго короля и нестройность въ отзывахъ тѣхъ, кто утверждалъ, что Самойловъ «изъ за Лира-отца не разглядѣлъ всего остального и даже короля». На такую точку зрѣнія сталъ Баженовъ, но и онъ долженъ былъ затѣмъ признать, что «въ сценѣ свиданія съ Корделіей г. Самойлову не достало нѣжности». Но впрочемъ критикъ и вообще былъ невысокаго мнѣнія объ игрѣ Самойлова въ этой роли и прямо заявлялъ, что «исполненіе г. Самойловымъ роли короля Лира не можетъ даже и относительно назваться удовлетворительнымъ» [1]).

Но какъ бы ни было одностороннe исполненіе Самойлова, его нельзя особенно строго упрекать за крайности реалистическихъ увлеченій. Стремленіе отрѣшиться отъ недавняго прошлаго и низвести боговъ на землю было въ ту пору общей тенденціей европейскаго искусства. Такъ было во Франціи, гдѣ отзвучала уже пламенная декламація Рашели; такъ было въ Германіи, гдѣ передовая критика въ лицѣ Ретшера указывала на превращеніе трагедіи въ романтическую драму, и тоже было въ Италіи, гдѣ уже нарождалась школа новыхъ истолкованій Шекспира. Вспомнивъ все это, мы должны будемъ признать, что Самойловъ пришелъ въ свое время и съ той или иной удачей пытался сказать настоящее слово.

* * *

Самойловъ пришелъ въ свое время! Это необходимо признать, хотя бы мы и не видѣли въ его творчествѣ органически стройнаго начала. Даже

[1]) Антрактъ 1864 г. 18-го мая.

болѣе того! Быть можетъ, именно та черта, что работа артиста не подводила къ глубокой и непостижимой тайнѣ, а указывала на цѣлый рядъ вполнѣ постигаемыхъ пріемовъ, обусловила значеніе его, какъ одного изъ крупнѣйшихъ учителей сценическаго искусства.

«Этому даровитѣйшему виртуозу доступна вся внѣшняя часть сценической правды» [1]), писалъ о Самойловѣ одинъ изъ критиковъ. Какъ видимъ, это та же мысль, которую мы угадали въ гордомъ вызовѣ молодого артиста, пожелавшаго двадцать лѣтъ назадъ переиграть всѣ роли пьесы. Только теперь ключъ къ реалистическому стилю былъ окончательно найденъ и передъ искусствомъ виртуоза склонились и зрители и товарищи по труппѣ.

Возьмемъ хотя бы гримъ. Если раньше артистъ удачно справлялся съ этой задачей, теперь онъ сталъ въ этой области несравненнымъ мастеромъ, пріучившимъ публику неустанно слѣдить за его работой. Самойловскими гримами восхищались, ими заранѣе приготовлялись любоваться, и очень часто, какъ сообщаетъ Свободинъ, зрители, сначала не узнавъ артиста и лишь потомъ догадавшись, кто вышелъ на сцену, вдругъ разражались долгимъ шумомъ рукоплесканій [2]). Когда же гримировальная задача являлась болѣе сложной, какъ это было, напримѣръ, въ мелодрамѣ «Желѣзная Маска», гдѣ Самойловъ изображалъ узника, безвременно дряхлѣющаго подъ гнетомъ желѣзныхъ оковъ, публика готова была смотрѣть пьесу ради однихъ гримовъ артиста. Но, что всего удивительнѣе, Самойловъ достигалъ такихъ эффектовъ очень несложными средствами. Правда, о его парикахъ, то бѣлоснѣжной сѣдины, когда онъ изображалъ маститыхъ старцевъ, то съ дивными золотистыми кудрями, когда ему приходилось играть какого нибудь лихого парня, упоминаютъ довольно часто, но, что касается накладокъ, то въ заботахъ о мимической игрѣ артистъ старался избѣгать ихъ. Да и вообще въ гримѣ его не было ничего рѣзкаго. Едва уловимыми легкими штрихами измѣнялъ онъ свое лицо и затѣмъ

[1]) Искусство 1860 г. книга I-ая.
[2]) Русская Старина 1887 г. Іюнь.

такъ умѣло «держалъ гримъ», дополнялъ его мимикой и всѣмъ складомъ фигуры, что порой даже товарищи не сразу узнавали его. О такомъ случаѣ сообщаетъ по крайней мѣрѣ драматургъ Устряловъ.

По его словамъ, загримированнаго Самойлова не узнала однажды его старая партнерша по комедіямъ и водевилямъ Ю. Н. Линская. Артистъ подошелъ къ ней за сценой въ видѣ отставного капитана, а она обратилась къ Устрялову съ вопросомъ: «это вашъ знакомый?» «Честь имѣю представиться», отвѣчалъ ей Самойловъ и назвался именемъ дѣйствующаго лица. Благодаря его способности мѣнять голосъ, артистка и тутъ не узнала своего товарища, и только общій смѣхъ натолкнулъ ее на настоящую догадку [1]).

Это была высшая ступень возможнаго отрѣшенія отъ личности и артистъ, какъ и прежде, любилъ щегольнуть этимъ даромъ. Только теперь ему служили для этой цѣли не роли съ переодѣваніемъ, а одноактныя пьески, въ которыхъ онъ вдругъ изумлялъ зрителей полнымъ несходствомъ ихъ героевъ съ героемъ основной пьесы спектакля. Къ числу такихъ вещицъ принадлежала упомянутая нами комедія актера Брянцева «Ростовщикъ». И вотъ что находимъ мы въ отчетѣ о ней у Баженова: «Г. Самойловъ... до того затерялся за осязательно воспроизведенною имъ личностью скряги, что никакой, самый внимательный зритель, я увѣренъ, не могъ подмѣтить самого артиста въ этомъ сутуловатомъ старикѣ, съ клоками длинныхъ сѣдыхъ волосъ на затылкѣ, съ изможденнымъ, осунувшимся лицомъ, съ тяжелою старческою поступью и сиповатымъ вкрадчивымъ голосомъ» [2]).

Сиповатый голосъ! Объ этомъ какъ то странно читать, когда въ отчетахъ о молодыхъ роляхъ артиста такъ много говорится о его прекрасномъ голосѣ, которымъ онъ модулировалъ съ поразительнымъ искусствомъ, то давая полный силы и мощи звукъ, то понижая голосъ до тихаго и все же внятнаго, на весь залъ звучащаго, шопота.

---

[1]) Историческій Вѣстникъ. Ноябрь 1884 г.

[2]) Антрактъ 1864 г. 18-го мая.

Такому совершенству техники готовъ былъ отдать дань и Островскій, въ общемъ рѣзко расходившійся съ артистомъ во взглядахъ на искусство. Этому легко повѣрить, хотя бы ознакомившись съ тѣмъ описаніемъ грима артиста въ роли Корпѣлова, которое мы находимъ въ чрезвычайно любопытной статьѣ Rectus'а «Василій Васильевичъ Самойловъ и его гримы» «Послѣдняя роль Самойлова, говоритъ авторъ, была Корпѣловъ въ Трудовомъ Хлѣбѣ, и кто видѣлъ эту поразительную по типичности фигуру учителя, живущаго «по копіи съ прошенія о потерянномъ документѣ», тотъ его никогда не забудетъ. Вообразите себѣ лысаго человѣка, съ космами сѣдыхъ волосъ на затылкѣ, которыя, какъ перья, лежатъ по плечамъ. Вокругъ лица ленточкой идетъ небольшая сѣдоватая бородка. Черныя брови торчатъ безпомощно надъ подслѣповатыми глазами. Крохотный красный носикъ осѣдланъ огромными круглыми очками. Вмѣсто пальто—какой то мѣшокъ, расходящійся книзу и спереди, болѣе короткій, чѣмъ сзади. Сѣрыя короткія брюки, рыжіе сапоги и до нельзя вытертая шляпа съ широкими полями, дополняютъ впечатлѣніе. И когда про него пріятель говорилъ: «съ такими физіономіями на гитарахъ въ погребкахъ играютъ», тутъ только становилось зрителю ясной тончайшая наблюдательность артиста, отъ которой въ восторгъ приходилъ А. Н. Островскій».

Какъ видимъ, тщательность гримировки дополнялась здѣсь общей заботой о внѣшнемъ обликѣ изображаемаго лица. Но такъ было и всегда. О той же роли Возницына, Устряловъ сообщаетъ, что лицо стараго служаки съ хохолкомъ на темени и прилизанными височками прекрасно дополнялось сдѣланнымъ по указаніямъ самаго артиста мундиромъ съ высоко поднятымъ краснымъ воротникомъ и долѣзавшимъ чуть не до ушей галстукомъ. Что же касается военной выправки старичка, едва ковылявшаго правой ногой и все же вытягивавшагося словно на парадѣ, то въ заботахъ объ этомъ Самойловъ заставлялъ сдѣлать на одинъ изъ сапоговъ болѣе короткій каблукъ. Но и этого мало! Какъ сообщаетъ авторъ, артистъ спеціально для этой роли раздобылъ расшитый шелками кисетъ, который привѣсилъ на пуговицу своего уморительнаго мундира. А когда



В. В. САМОЙЛОВЪ ВЪ РОЛИ С. ВЫРИНА ВЪ ПЬЕСѢ «СТАНЦІОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ» (11 ФЕВРАЛЯ 1854 Г.).
ИЗЪ АЛЬБОМА АКВАРЕЛЕЙ В. САМОЙЛОВА, ХРАНЯЩАГОСЯ ВЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛІОТЕКѢ.

пришлось репетировать сцену, гдѣ старикъ ломаетъ пополамъ свой чубукъ, Самойловъ перебраковалъ чуть не десять штукъ ихъ, пока, наконецъ, не остановился на такомъ, который былъ и достаточно длиненъ и достаточно толстъ и въ мѣру подрѣзанъ по серединѣ, чтобы такъ и разлетѣться пополамъ при ударѣ.

Такая отдѣлка роли далеко не такъ поражаетъ насъ теперь, когда въ театрѣ заняла такое видное мѣсто работа детально изучающихъ пьесу режиссеровъ. Но въ началѣ шестидесятыхъ годовъ режиссеръ лишь номинально являлся руководителемъ спектакля. Пьесы ставились на спѣхъ, о строго выдержанномъ планѣ не было и помину и только тогда, когда главную роль игралъ Самойловъ, все вдругъ измѣнялось какъ по мановенію волшебнаго жезла.

Тщательно изучивъ пьесу, Самойловъ давалъ режиссеру указаніе на счетъ обстановки, костюмовъ и малѣйшихъ деталей mis'en scène, а затѣмъ, когда къ нему въ уборную гурьбой сходились артисты, дѣлалъ наброски типовъ и объяснялъ характеры.

«Это была до такой степени кипучая работа, такой отпечатокъ страстности лежалъ на всемъ въ театрѣ, съ чѣмъ связано у меня воспоминаніе о Самойловѣ, что до сихъ поръ мнѣ истинно отрадно вспомнить малѣйшія подробности того времени», писалъ впослѣдствіи артистъ Свободинъ. Тоже самое подтверждаютъ, въ свою очередь, драматурги и критики. Такъ Аверкіевъ, подробно описывая обстановку своей комедіи «Фролъ Скобѣевъ», говоритъ: «на репетиціяхъ Самойловъ явился такимъ режиссеромъ, какихъ я не видывалъ. Онъ буквально сыгралъ всѣ роли, придумывая за артистовъ и жесты и движенія» [1]). Точно также никто не вспомнилъ о номинальномъ режиссерѣ при знаменательной обстановкѣ Короля Лира въ 1859 году.

И если критикъ Музыкальнаго Театральнаго Вѣстника писалъ о томъ, что на всемъ спектаклѣ было видно «вліяніе единой воли —разумной,

---

[1]) Аверкіевъ, Дневникъ писателя 1886 г.

просвѣщенной, поэтической», онъ затруднялся лишь тѣмъ, насколько надо приписать это режиссерству Самойлова и насколько указаніямъ переводчика трагедіи, А. В. Дружинина.

Все это указываетъ на исключительныя заслуги артиста передъ русской сценой, заслуги, тѣмъ болѣе важныя, что общее преклоненіе предъ его, авторитетомъ было вполнѣ добровольнымъ. А. Плещеевъ, которому довелось играть съ Самойловымъ въ семидесятыхъ годахъ, пишетъ: заслужить одобреніе у Василія Васильевича было трудно, а кто заслуживалъ его тотъ подчеркивалъ этотъ фактъ. Самойловъ одобрялъ!—приходилось потомъ слышать даже отъ тѣхъ, кого онъ никогда не одобрялъ. Словно намекали на какой то дипломъ, требующій уваженія» [1]).

* * *

Но краски нарисованной нами картины нѣсколько потускнѣютъ, когда мы обратимся къ послѣднимъ ролямъ артиста и вновь заговоримъ объ основномъ характерѣ его реалистическихъ стремленій. Мы увидимъ тогда, что художественныя идеи Самойлова далеко не отличались той законченностью и глубиной, которыя невольно хочется въ нихъ предполагать.

Начнемъ съ дальнѣйшихъ ролей артиста въ Шекспировскомъ репертуарѣ. Послѣ Лира Самойловъ сыгралъ Шейлока и Гамлета. Но первая роль не только не принесла ему лавровъ, но вызвала во всѣхъ глубокое разочарованіе. Стремленіе къ натурализму во что бы то ни стало привело артиста къ переопрощенію и вмѣсто Шейлока онъ, по замѣчанію самыхъ неизмѣнныхъ его поклонниковъ, изобразилъ не то мелкаго ростовщика, не то антиквара съ Вознесенскаго проспекта. «Жизнь и натура», понимаемыя, какъ рядъ реалистическихъ трюковъ, очень быстро утратили свою пряность, и это лишній разъ показало правоту тѣхъ, кто настаивалъ на томъ, что образы Шекспира неизмѣнно нуждаются въ идеализаціи. Удач-

---

[1]) Историческій Вѣстникъ 1910 г. Августъ.

нѣе вышелъ у Самойлова Гамлетъ, хотя и послѣ этой роли большинство осталось при старомъ мнѣніи и такъ и не признало въ артистѣ трагика. Но быть можетъ именно отсутствіе во внѣшнемъ обликѣ датскаго принца той «характерности», которую при желаніи можно усмотрѣть въ Лирѣ или Шейлокѣ, сыграло особо благопріятную роль. Самойловъ изобразилъ Гамлета не юношей, а человѣкомъ зрѣлаго возраста—лѣтъ тридцати, какъ это явствуетъ изъ сцены съ могильщикомъ, — отказался отъ обычая многихъ тогдашнихъ исполнителей мѣнять въ третьемъ актѣ траурное платье на пышный нарядъ,—обычай, основывавшійся на фразѣ Гамлета: «въ такомъ случаѣ пусть чортъ ходитъ въ траурѣ, а я надѣну горностаевый плащъ»; позаботился объ обстановкѣ пьесы, объ эффектномъ появленіи тѣни въ транспарантѣ, но на томъ и закончилъ свои хлопоты.

Зато съ тѣмъ большимъ вниманіемъ слѣдили зрители за внутренней драмой героя, которая во многихъ сценахъ была изображена артистомъ съ достаточной силой и экспрессіей.

Баженовъ, давшій не лестный отзывъ объ игрѣ Самойлова въ Королѣ Лирѣ, началъ свой отзывъ о Гамлетѣ словами: «мы видѣли г. Самойлова въ роли Гамлета и можемъ сказать не обинуясь, мы видѣли Гамлета». А затѣмъ, суммируя свои впечатлѣнія, говорилъ—«Процессъ развитія страстей въ характерѣ Гамлета, благодаря игрѣ г. Самойлова, совершался у насъ на глазахъ, и если мы можемъ въ чемъ-нибудь упрекнуть его, такъ это въ томъ, что не всѣ мѣста роли, особенно сильныя, были согрѣты искреннимъ чувствомъ и отзывались иногда непріятною изысканностью» [1]).

Но если у Самойлова находились недостатки при передачѣ Шекспира, ему блестяще удалась роль Франца Моора въ «Разбойникахъ». Для юношеской трагедіи Шиллера, гдѣ все такъ ярко и опредѣленно, артистъ сразу нашелъ подходящій тонъ. Его игра, въ особенности въ первой картинѣ пятаго дѣйствія, когда полураздѣтый Францъ, держа шандалъ въ рукахъ, выбѣгаетъ на сцену и въ ужасѣ произноситъ: «Измѣна! измѣна!

---

1) Антрактъ 1864 г. 26-го мая.

Духи встаютъ изъ гробовъ! Царство мертвыхъ взываетъ ко мнѣ: убійца! убійца!», производила на зрителей потрясающее впечатлѣніе.

Отъ иностранныхъ драматурговъ переходимъ къ русскимъ и тутъ прежде всего приходится заговорить объ отношеніи Самойлова къ Островскому.

Оба они—и артистъ, и драматургъ—были провозвѣстниками новой реальной школы, но, какъ мы уже имѣли случай отмѣтить, правда писателя не совпадала съ правдой артиста. Это лишній разъ указываетъ на то, какимъ дивнымъ, неожиданно прекраснымъ было появленіе въ русской литературѣ Островскаго, котораго такъ односторонне было бы называть реалистомъ. Мы уже видѣли, что корни реальныхъ теченій и даже полное торжество ихъ можно прослѣдить задолго до Островскаго. Какъ это ясно изъ примѣра «Музыканта и княгини», еще въ сороковыхъ годахъ свергались старые герои и театръ завоевывалъ все, вплоть до типа жалкаго человѣка. Сценическимъ воплотителемъ этихъ новыхъ завоеваній являлся Самойловъ, неоспоримо самый передовой артистъ сороковыхъ годовъ. Его побѣды должны были все шириться и шириться, и Богъ знаетъ, по какому руслу пошло бы развитіе русской драмы съ Яфимовичами и Королевыми въ роли коренныхъ ея реформаторовъ. Но вотъ появился Островскій и все вдругъ перемѣнилось. Простой, радостный, полный всепрощенія, жалостливый даже къ старому взяточнику Юсову, который «пляшетъ, ибо душу имѣетъ чисту», онъ потребовалъ не новой техники, не смягченія пріемовъ, а всего актера. Кто подошелъ, подошелъ, а кто не подошелъ, тотъ уже не могъ подладиться. Въ Москвѣ не подошелъ Щепкинъ, который не былъ въ состояніи на старости лѣтъ обнаружить особую гибкость дарованія, и Самаринъ. Въ Петербургѣ почти никто. Не подошелъ и Самойловъ, и въ этомъ крылась для него глубокая драма. Вождь реальной школы, тонкій наблюдатель жизни, учитель въ глазахъ сотни молодыхъ актеровъ, онъ вдругъ оказался въ кругу отсталыхъ рутинеровъ. Немудрено, что онъ то и дѣло возобновлялъ попытки осилить непосильную задачу, а затѣмъ снова морщился, будировалъ и изливалъ свой гнѣвъ въ злобныхъ каррикатурахъ. Но его преслѣдовала все та же неумолимая судьба и, какъ это было послѣ

«Бѣдности не порокъ», едва смолкалъ шумъ рукоплесканій, и артистъ и всѣ болѣе чуткіе зрители вдругъ съ какой то неловкостью сознавали, что это не тотъ успѣхъ и не тѣ лавры.

Въ пьесахъ Островскаго Самойловъ, кромѣ Любима Торцова, игралъ: Добротворскаго «*Бѣдная невѣста*», Петра «*Не такъ живи, какъ хочется*», Иванова «*Въ чужомъ пиру похмелье*», Оброшенова «*Шутники*», Шалыгина «*Воевода*», Безсуднаго «*На бойкомъ мѣстѣ*», Архипа «*Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ*», Іоанна Грознаго «*Василиса Мелентьева*», Городулина «*На всякаго мудреца довольно простоты*», Градобоева «*Горячее сердце*», Корпѣлова «*Трудовой хлѣбъ*». Оставивъ въ сторонѣ роль Іоанна Грознаго въ пьесѣ «Василиса Мелентьева» и Шалыгина въ «Воеводѣ», можно сдѣлать то общее замѣчаніе, что лишь простонародные типы безусловно не удавались артисту. Что же касается пьесъ, взятыхъ изъ городского быта, напримѣръ, «Въ чужомъ пиру похмелье», «Шутники» или «Трудовой хлѣбъ», то ихъ Самойловъ выполнялъ съ полнымъ успѣхомъ. Но все же и тутъ онъ не обнаруживалъ способности передавать образы Островскаго съ полной законченностью. То вдругъ ухватываясь за мелочную подробность характера и совершенно не кстати выдвигая ее на первый планъ, то прибѣгая къ ненужнымъ эффектамъ, артистъ невольно давалъ чувствовать, что ему чуждъ основной духъ творчества Островскаго. Это угадывала критика, которая постоянно говорила о томъ, что талантъ Самойлова «не развитъ со стороны народности», и это не укрывалось отъ самого писателя. Какъ мало цѣнилъ онъ блестящаго премьера Александринской труппы, видно изъ того, что въ 1860 году, подъ непосредственнымъ впечатлѣніемъ смерти Мартынова, онъ писалъ Панаеву: «Съ Мартыновымъ я потерялъ все на петербургской сценѣ». А черезъ четыре года, когда при постановкѣ «Шутниковъ» Бурдинъ настаивалъ, чтобы въ пьесѣ, предназначенной для его бенефиса, былъ занятъ Самойловъ, Островскій съ большой неохотой соглашался на это. «Самойловъ ничего не сдѣлаетъ для пьесы: лица онъ не представитъ, роли не выучитъ и будетъ стараться, чтобы его одного только замѣтно было»—писалъ онъ въ отвѣтъ своему другу.

Почти такъ же слагались отношенія Самойлова къ А. Потѣхину, въ пьесахъ котораго онъ игралъ первыя роли, хотя въ то же время открыто иронизировалъ надъ пристрастіемъ автора къ «шубамъ овечьимъ». Это можно еще понять. Но зато рѣшительно непонятно отношеніе артиста къ крупнымъ произведеніямъ Тургенева. Еще въ молодые годы сыгравъ жалкаго, забитаго старика въ «Музыкантѣ и Княгинѣ» и затѣмъ не разъ повторяя тотъ же типъ, Самойловъ почему то не постарался включить въ свой репертуаръ роль Мошкина въ «Холостякѣ» и отказался отъ Кузовкина въ «Нахлѣбникѣ». Почувствовалъ ли онъ въ этой пьесѣ иную, недоступную ему правду, или мы имѣемъ дѣло съ простой ошибкой, но фактъ остается фактомъ и имя Тургенева не связывается въ нашемъ представленіи съ именемъ Самойлова. А если мы вспомнимъ, что артистъ такъ и не взялся ни за одну значительную роль въ пьесахъ Гоголя и Грибоѣдова, мы должны будемъ признать, что крупнѣйшія литературныя теченія не находили въ немъ своего истолкователя.

Это отношеніе Самойлова къ лучшимъ литературнымъ произведеніямъ крайне поражало современниковъ, видѣвшихъ игру его въ тѣхъ пьесахъ, авторы которыхъ, не преслѣдуя болѣе широкихъ задачъ, имѣли въ виду одинъ лишь сценическій успѣхъ. Правда, въ отношеніи этого репертуара артистъ тоже былъ довольно капризенъ. Вокругъ него увивался цѣлый штатъ драматурговъ, готовыхъ употребить всѣ старанія, чтобы приготовить премьеру новую выигрышную роль; ему предлагались переводы и передѣлки, наконецъ, самъ онъ любилъ заглянуть въ старый репертуаръ. Но когда выборъ былъ наконецъ сдѣланъ, Самойловъ игралъ роль съ тѣмъ удивительнымъ блескомъ, который заставлялъ публику забывать о неизмѣнно неудачныхъ въ ту пору постановкахъ Островскаго.

Къ числу такихъ пьесъ, выдерживавшихъ десятки, а то и сотни представленій, надо прежде всего отнести драму Бульвера «Ришелье», комедію Дьяченко «Гувернеръ» и мелодраму «Желѣзная Маска». И какъ легко узнать въ исполнителѣ ихъ главныхъ ролей прежняго Самойлова!

Драма «Ришелье» рисуетъ временщика-кардинала тѣми же красками,

что и пьеса «Серафима Лафайль». Предъ нами деспотъ, который умѣетъ безъ крика и шума на все наложить свою желѣзную руку. И Самойловъ, охотно мирившійся съ упреками въ плохой декламаціи или въ томъ, что его фигура выглядитъ въ классическихъ пьесахъ «недостаточно кесарской, величественной», еще разъ доказалъ, какъ можно новыми болѣе тонкими пріемами нарисовать исключительную личность. Но если въ пьесѣ Бульвера мы узнаемъ лишь зрѣлаго Самойлова, «Гувернеръ» возвращаетъ насъ къ самымъ первымъ шагамъ артиста. Пьеса Дьяченки построена на все томъ же старомъ эффектѣ акцентировки. Только теперь задача являлась болѣе трудной, такъ что можно было даже опасаться, что артисту не такъ легко удастся справиться съ ролью Дорси. Самойловъ не владѣлъ ни однимъ изъ языковъ и раньше въ мелкихъ роляхъ умѣлъ ловко бросить двѣ-три иностранныхъ фразы въ силу какого то особеннаго не столько лингвистическаго, какъ фонетическаго дара. Но французъ-гувернеръ—центральное лицо громадной пьесы. Его роль чуть не на половину написана по-французски. И тѣмъ не менѣе, артистъ и тутъ вышелъ побѣдителемъ. Какъ мастерски велъ онъ роль, видно изъ того, что съ нимъ не могъ выдержать сравненія даже французскій артистъ Гитри, любезно согласившійся играть въ русской пьесѣ ради бенефиса артистки Жулевой. А этому ли исполнителю можно было не увлечь зрителей? Но Самойловъ, еще тщательнѣе отдѣлавъ роль, говорилъ французскія и коверкалъ русскія фразы, какъ прирожденный французъ.

На любопытныя догадки наводитъ и роль Самойлова въ «Желѣзной Маскѣ». Здѣсь артистъ изображалъ несчастнаго близнеца Людовика XIV, двадцать лѣтъ томившагося въ темницѣ съ лицомъ, скрытымъ подъ желѣзной маской. Это была одна роль, но ея компановка невольно заставляетъ вспомнить о тѣхъ пьесахъ, въ которыхъ артистъ изумлялъ зрителей воплощеніемъ цѣлаго ряда непохожихъ одинъ на другой образовъ. Пылкій жизнерадостный красавецъ первыхъ картинъ превращается сначала въ человѣка, изнемогшаго подъ страшнымъ желѣзнымъ кольцомъ, а затѣмъ въ безсильнаго сорокалѣтняго старца. Самыми жуткими моментами явля-

лись моменты сниманія маски, и конечно, артистъ долженъ былъ поражать при этомъ зрителей ничѣмъ инымъ, какъ полной перемѣной грима, интонаціи и движеній.

Любопытно отмѣтить что «Желѣзная Маска» была поставлена въ 1871 году въ бенефисъ Леонидова. Этотъ актеръ, оспаривавшій нѣкогда лавры Каратыгина, взялъ себѣ въ этой драмѣ роль Лувуа, а роль страдающаго Гастона предоставилъ Самойлову. Прекрасный штрихъ, которымъ окончательно подчеркивается отношеніе къ пьесамъ этого рода со стороны Самойлова и со стороны присяжныхъ трагиковъ. Тѣмъ мощь и величіе, а нашему артисту то реальное изображеніе паталогическихъ состояній, призваніе къ которому онъ обнаружилъ въ разныхъ «сумасшедшихъ» и «идіотахъ», гдѣ поразительно передавалъ и полудикое состояніе идіота и состояніе человѣка, привыкшаго употреблять опіумъ.

Названныя пьесы «Кардиналъ Ришелье», «Гувернеръ» и «Желѣзная Маска» даютъ довольно полное понятіе о репертуарѣ Самойлова. Въ каждой изъ нихъ, и особенно въ двухъ послѣднихъ мы видимъ вполнѣ опредѣленную тенденцію считаться только съ эффектами, хотя бы для этого пришлось поступиться и простотой структуры и правдивостью характеровъ. Адскіе заговоры, внезапное ихъ открытіе, новый арестъ узника тѣми самыми людьми, которые только что хотѣли провозгласить его королемъ— все это эффекты, которыхъ никакъ нельзя ввести въ современную пьесу. Но все же Дьяченко сохранилъ кое что отъ той же бравурной манеры письма. Сцена, когда опустившійся содержанецъ Дорси вдругъ превращается въ благороднаго маркиза Позу и при общемъ восторгѣ спасаетъ отъ позора несчастную Машеньку, какъ и вводная сцена—разсказъ о наступленіи французовъ, все это говоритъ объ эффектахъ, эффектахъ и эффектахъ. И уже конечно рядомъ съ этимъ Самойловъ находилъ и въ русской драмѣ благопріятный матеріалъ для натуралистическихъ преувеличеній.

«Карьера» Королева, «Соперницы» неизвѣстнаго автора, скрывшагося подъ литерами А. Б., «Легкая надбавка» Погоскаго, «Лиза Ѳомина» Каменской—все это были пьесы, дававшія слишкомъ много простора для физіоло-



В. В САМОЙЛОВЪ ВЪ РОЛИ С. ВЫРИНА ВЪ ПЬЕСѢ «СТАНЦІОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ» (11 ФЕВРАЛЯ 1854 Г.).
ИЗЪ АЛЬБОМА АКВАРЕЛЕЙ В. САМОЙЛОВА, ХРАНЯЩАГОСЯ ВЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛІОТЕКѢ.

гически вѣрнаго изображенія всякихъ ужасовъ. И это явленіе принимало столь общій характеръ, что въ критикѣ то и дѣло раздавался смѣлый по тому времени призывъ не принимать за аксіому, «что одна только естественность есть истина». Что же касается Баженова, то онъ, видя, какъ Самойловъ въ «Лизѣ Ѳоминой» и «Легкой надбавкѣ» кричалъ, билъ посуду, изображалъ корчи, судороги и конвульсіи, прямо заявлялъ: «все это быть можетъ очень вѣрно и слишкомъ отъ жизни, но вовсе не для сцены» и удивлялся, почему любители подобныхъ зрѣлищъ не наслаждаются съ несравненно большимъ удобствомъ боемъ пѣтуховъ или травлей медвѣдей за Рогожской заставой.

«Слишкомъ отъ жизни, но вовсе не для сцены!» Не позволяетъ ли намъ эта формула бросить послѣдній взглядъ на реализмъ Самойлова. Этой чертѣ его творчества придавалось порой неподобающее крупное значеніе. Такъ Rectus въ уже упомянутой нами статьѣ называетъ Самойлова провозвѣстникомъ тѣхъ началъ, которыя легли въ основу дѣятельности Художественнаго театра. Но это можно принять лишь въ самомъ ограничительномъ смыслѣ вопросовъ внѣшней техники, а никакъ не въ смыслѣ какого либо общаго принципа. Какъ ни относиться къ натуралистическимъ тенденціямъ Московскаго Художественнаго театра, нельзя не признать, что они проводились съ глубокой послѣдовательностью. Жизненному гриму соотвѣтствовалъ и жизненный тонъ, съ непрестанными паузами и боязнью малѣйшей подчеркнутости. Но въ игрѣ Самойлова не было и тѣни такого единства. Воспитанный на мелодрамѣ и перешедшій затѣмъ къ тому Дьяченковскому репертуару, главное достоинство котораго старые актеры любили характеризовать словами: «что ни роль, то пуля», артистъ совсѣмъ не считалъ грѣхомъ рѣзкость и аффектацію. А между тѣмъ, его ультра-реальный гримъ обѣщалъ совсѣмъ иное. И вполнѣ естественно, что наталкиваемый на ложныя догадки зритель чувствовалъ раздраженіе отъ прозаически простого лица и будничныхъ суетливыхъ движеній.

Отсюда постоянные упреки Самойлову въ излишней заботѣ о внѣшней отдѣлкѣ роли или, по болѣе точной формулировкѣ Суворина, въ одно-

образіи выдумокъ [1]). Отсюда же и та неутомимая страстность, съ которой отрицали въ немъ и темпераментъ и «душу». Желаніе опираться на яркое, видимое, осязаемое, и вѣчно идти отъ внѣшняго къ внутреннему не могло не давать повода къ такимъ заключеніямъ.

Мы особо отмѣчаемъ ту роль, которую сыграла въ развитіи таланта Самойлова мелодрама.

Это можно дѣлать безъ боязни впасть въ преувеличеніе, такъ какъ выводы историческаго изслѣдованія совпадаютъ въ данномъ случаѣ съ непосредственными впечатлѣніями критиковъ. Особенно характерно въ этомъ отношеніи мнѣніе Коровякова, рѣшительно заявлявшаго, что Самойловъ, подобно Фредерику Лемэтру, можетъ быть названъ однимъ изъ яркихъ представителей мелодраматической школы [2]). И такому заключенію не противорѣчатъ отзывы поклонниковъ артиста. Даже Rectus, наградившій Самойлова эпитетомъ провозвѣстника стремленій Художественнаго театра, отмѣчаетъ его страсть оттѣнять отдѣльные моменты роли, которые рѣзкимъ пятномъ выдѣлялись на фонѣ остального исполненія. Критикъ оправдываетъ такую манеру игры, прибѣгая къ красивому сравненію съ Рембрандтомъ, но мы думаемъ, что теорія бликовъ непримѣнима къ сценическому искусству и что именно стремленіе переносить центръ тяжести на болѣе эффектныя сцены и влекло въ данномъ случаѣ къ очень нежелательнымъ послѣдствіямъ. Являясь «врагомъ однотоннаго, ровнаго исполненія», Самойловъ небрежно скользилъ по скучному тексту, пока не доходилъ до своей сцены. И это рождало ту особую систему, при которой добровольныя узы драматурговъ, всегда уважавшихъ сценическое творчество и охотно признававшихъ актеровъ своими вдохновителями, смѣнялись вынужденною и крайне тягостною покорностью. «Въ вашей комедіи хоть все повычеркни, а несообразностей и глупостей все таки останется пропасть», кинулъ какъ то Самойловъ Дьяченкѣ въ отвѣтъ на его робкій упрекъ въ незнаніи роли. И, конечно, Дьяченко смол-

---

[1]) Вѣстникъ Европы. Январь 1871 г.

[2]) Коровяковъ. Вокругъ театра.

чалъ, такъ какъ для него было довольно и того, что Самойловъ репетируетъ роль, т. е. прикидываетъ, когда и какъ дать тѣ блики, которые такъ неотразимо дѣйствуютъ на публику [1]).

Печальныя послѣдствія такой системы неуклонно сказывались при передачѣ болѣе литературныхъ произведеній и главнымъ образомъ при исполненіи стихотворныхъ ролей.

Всѣмъ извѣстна неудача Самойлова при постановкѣ трагедіи А. Толстого «Смерть Іоанна Грознаго». А между тѣмъ, многое заставляетъ думать, что роль Грознаго могла быть сыграна артистомъ съ несравненно большимъ успѣхомъ. Это чувствовали и зрители, которые послѣ неудачи Васильева II-го, требовали, чтобы его замѣнилъ Самойловъ, а затѣмъ при выходѣ своего любимца забросали его цвѣтами. Но несмотря на то, что критика говорила о «потрясающемъ впечатлѣніи» нѣкоторыхъ сценъ, въ исполненіи артиста не было цѣльности. Почему же? Да прежде всего потому, что его тяготила громадная роль, въ которой надо было знать каждый стихъ и не смѣть ничего прибавлять отъ себя. По вкоренившейся привычкѣ онъ путалъ даже тѣ начальныя реплики, которыя только что сказалъ ему помощникъ режиссера, и въ концѣ концовъ, издерганный общими попреками и замѣчаніями автора, съ которымъ нельзя было не считаться, сбросилъ съ себя непосильное бремя. Совершенно тоже повторилось при постановкѣ «Воеводы», когда Самойловъ сыпалъ колкости Островскому и такъ и не выучилъ роли Шалыгина. Вѣроятно, не вполнѣ достаточно отдѣлана была имъ и роль Грознаго въ «Василисѣ Мелентьевой». А между тѣмъ, артистъ, почти въ шестьдесятъ лѣтъ взявшись за роль Пушкинскаго Самозванца, сумѣлъ прочесть ее съ большимъ подъемомъ.

Самозванецъ, Грозный, Шалыгинъ! Какъ странно сближать эти роли! Какъ странно хоть на краткій мигъ устанавливать для нашего артиста единство амплуа, когда все обаяніе, вся прелесть его таланта попрежнему заключались въ смѣнѣ красокъ, въ мельканіи несближаемыхъ контрастныхъ по

---

[1]) А. Нильскій. Записки.

духу, характеру и эпохѣ ролей. Если заглянуть въ ихъ свитокъ, мы рядомъ съ бѣднымъ коварнымъ Францомъ увидимъ милаго, сладенькаго старичка Телятева изъ «Воробушковъ», предъ образомъ Грознаго вдругъ мелькнетъ фигура еврея Опенгеймера изъ переводнаго водевиля «Одно слово министру», а пылкаго пѣвца свободы Гренгуара предупредитъ глупѣйшій аптекарь Шмерцъ. Все это были намеки, наброски, канва, по которой артистъ вышивалъ свои узоры.

Изъ этихъ блестящихъ ролей, которыя такъ давно и такъ прочно забыты, необходимо рѣзко выдѣлить роль Опольева въ комедіи «Старый Баринъ». Пьеса эта совсѣмъ не заслуживаетъ того забвенія, на которое она обречена, и по мастерской, даже замѣчательной обрисовкѣ представителя дворянства сороковыхъ годовъ можетъ считаться вполнѣ литературнымъ произведеніемъ. Старый идеалистъ обрисованъ здѣсь въ столкновеніи съ сыномъ чиновникомъ и дѣльцемъ зятемъ, и на этомъ фонѣ тѣмъ ярче выдѣляется фигура мечтателя, до сѣдыхъ волосъ сохранившаго вѣру въ людей. А если мы добавимъ къ тому же, что драматическіе моменты роли написаны съ тѣмъ глубокимъ мастерствомъ, которое почти не позволяетъ говорить объ эффектности, станетъ вполнѣ понятно, какія трудности представляла эта роль. Но Самойловъ и изъ Опольева сдѣлалъ Самойловскую роль, въ которой его многіе смѣняли, но никому не удалось замѣнить [1]). Его изящество, красота позъ и жестовъ, умѣнье подобрать костюмъ и обстановку, на фонѣ которыхъ, какъ прекрасное изваяніе, выдѣлялась бы благородная старческая голова, сдѣлали то, что его «безподобная», по выраженію Суворина, игра такъ и осталась безподобной [2]).

Старымъ бариномъ мы заканчиваемъ нашъ сценическій разборъ, такъ какъ эта роль показываетъ особенно ярко, какой высоты могло достигать исполненіе Самойлова, когда характеръ былъ точно указанъ съ первыхъ шаговъ, а весь образъ окутанъ тонкой поэтической дымкой.

---

[1]) Покойный Ѳ. П. Горевъ былъ изумителенъ въ этой роли. *Прим. ред.*

[2]) Петербургскія Вѣдомости 20 октября 1876 г.

Переходя затѣмъ къ важнѣйшимъ моментамъ жизни артиста, мы навѣрно сможемъ лишь дать болѣе ясную форму тому представленію о ней, которое давно уже сложилось у читателей. Это была та шумная, яркая, полная успѣховъ жизнь, когда любовь публики дополняется поклоненіемъ товарищей и готовностью начальства считаться съ каждымъ желаніемъ знаменитаго артиста. И такую же популярность имѣлъ этотъ баловень судьбы и внѣ сцены. Какъ членъ академическихъ выставокъ, Самойловъ былъ популяренъ въ художественныхъ кругахъ, а его страстная любовь къ охотѣ создавала ему обширный кругъ знакомыхъ среди свѣтскаго общества. Артиста зналъ весь Петербургъ и не мудрено, что въ семидесятыхъ годахъ онъ являлся однимъ изъ самыхъ популярныхъ лицъ.

И было бы грѣхомъ сказать, что Самойловъ не изливалъ на другихъ лучи того счастья, которымъ былъ осыпанъ самъ. Въ актерскихъ воспоминаніяхъ любятъ подходить къ его личности нѣсколько односторонне и, бросивъ, напримѣръ, замѣчаніе о его руководительствѣ, сейчасъ же сообщаютъ цѣлую серію анекдотовъ о томъ, какъ артистъ «срѣзалъ» или «оборвалъ» обращавшихся къ нему. Но, конечно, центръ тяжести въ первомъ утвержденіи о непрестанной featureзнѣ премьера съ начинающими. Къ тому же та специфическая гордость, которой былъ одержимъ артистъ, давно уже нашла свое объясненіе. Согласно ему, Самойловъ, вступившій на сцену въ то время, когда званіе актера находилось въ глубокомъ униженіи, не могъ, какъ человѣкъ образованный, допустить и мысли о какомъ-нибудь третированіи его личности и гордымъ высокомѣріемъ предупреждалъ подобныя попытки. Вполнѣ правильная догадка, которая подтверждается и тѣмъ, что артистъ по общимъ отзывамъ не дѣлалъ разницы между человѣкомъ полезнымъ и человѣкомъ ниже его стоящимъ, а въ злую минуту всѣмъ сыпалъ колкости.

Но пусть его больше чтили, чѣмъ любили, все же общія симпатіи были на сторонѣ артиста, что и сказалось въ необычайно шумномъ праздновaніи его юбилеевъ.

Въ 1875 году исполнилось сорокъ лѣтъ сценической дѣятельности

Самойлова. Какъ бы желая оттѣнить даръ разнообразія, какъ основную стихію своего творчества, артистъ составилъ спектакль изъ ряда одноактныхъ пьесъ. Предъ зрителями вновь мелькнулъ жалкій старикъ музыкантъ изъ «Музыканта и княгини», его замѣнилъ селадонъ-графъ изъ «Провинціалки», а въ заключеніе на сценѣ появился добродушный дѣдушка Михѣичъ изъ «Ночного», и тутъ общія оваціи сразу доказали артисту, какъ высоко цѣнится его творчество. Высочайше пожалованная золотая медаль, цѣлый рядъ подарковъ отъ публики, депутаціи отъ столичныхъ труппъ, привѣтствія отъ провинціальныхъ театровъ, адресъ отъ консерваторіи, избравшей его почетнымъ членомъ, аплодисменты, вызовы, стихи и безконечная вереница вѣнковъ—все говорило Самойлову о томъ, что въ его лицѣ чествуютъ одного изъ крупнѣйшихъ дѣятелей русской сцены. Но публика не измѣнила артисту и тогда, когда онъ подвергъ ея любовь самому тяжкому испытанію—испытанію десятилѣтней разлуки. Тогдашній директоръ театровъ баронъ Кистеръ не согласился на просьбу артиста повысить его окладъ до суммы 12000 рублей въ годъ и Самойловъ подалъ въ отставку. И все же, когда дирекція предоставила сцену Маріинскаго театра для празднованія пятидесятилѣтняго юбилея артиста, торжество приняло еще болѣе грандіозный характеръ. Въ этотъ же день, впервые со времени начала русской сцены, драматическій актеръ былъ награжденъ орденомъ Владиміра 4 ст.

И опять-таки и при этомъ случаѣ мы можемъ отмѣтить чрезвычайно трогательныя черты. Вотъ, напримѣръ, письмо московскаго артиста Самарина, почти въ одинъ день съ Самойловымъ отпраздновавшаго юбилей:

«Благодарю, душевно благодарю, дорогой другъ Василій Васильевичъ, за твое теплое поздравленіе. Да, привелъ Богъ дожить намъ съ тобой до такого радостнаго дня, какъ мой и твой славный юбилей, и воочію увидѣть, что мы не даромъ служили искусству. Публика своимъ привѣтомъ вознаградила меня за 50 лѣтъ честной службы и этотъ день сдѣлалъ меня вполнѣ счастливымъ. Одно плохо—здоровье, но воля Божья! Будь ты здо-

ровъ, старый другъ и товарищъ! Вѣдь мы съ тобой послѣдніе изъ могиканъ. До свиданія! Храни тебя Богъ! Жму крѣпко руку и горячо обнимаю.

До конца жизни твой Иванъ Самаринъ [1]).

Это сердечное письмо значительно смягчаетъ мнѣніе о крайней неуживчивости Самойлова. Если артистъ и имѣлъ враговъ, у него были и горячо любимые друзья, которымъ онъ умѣлъ отдавать дань. Достаточно вспомнить, какъ онъ добровольно склонилъ свою гордую голову передъ геніальнымъ Мартыновымъ и первый кричалъ, что «всѣ Ольдриджи и Сальвини пигмеи предъ этимъ чудомъ искусства» [2]).

Въ 1885 году возникли слухи о возвращеніи Самойлова на сцену. Но слухамъ этимъ не суждено было осуществиться. Престарѣлый артистъ, едва сыгравшій въ день юбилея одинъ актъ пьесы «Кардиналъ Ришелье», уже не могъ выступать на сценѣ. Онъ прожилъ еще два года вдали отъ театра и тихо скончался 28-го марта 1887 года.

«Смерть В. В. Самойлова не составляетъ ни неожиданности, ни преждевременной утраты. О немъ болѣе, чѣмъ о комъ-либо другомъ, можно сказать, что онъ «все свершилъ въ предѣлахъ земного» и какъ артистъ, и какъ человѣкъ. Онъ прошелъ долгую счастливую жизнь, усѣянную розами и лаврами. Немногимъ, даже великимъ художникамъ, доставалась такая счастливая доля, такая громкая, торжественная слава при жизни», писали въ «Новостяхъ» [3]) и эти строки прекрасно отражали общее настроеніе.

Ты кончилъ славою успѣхъ,
Никѣмъ не позабытый,
Прими жъ послѣдній долгъ отъ всѣхъ,
Художникъ знаменитый!

---

[1]) Письмо это, предоставленное редакціи П. В. Самойловымъ, впервые появляется въ печати.

[2]) Петерб. Газета 1887 г. № 91. То же подтвержаетъ и нынѣ здравствующая артистка Натарова.

[3]) Новости 1887 г. № 86.

выразилъ ту же мысль товарищъ покойнаго актеръ Леонидовъ въ стихѣ, прочитанномъ у свѣжей могилы.

И все же чего то не доставало пышнымъ похоронамъ Самойлова въ глазахъ тѣхъ, для кого онъ являлся высшимъ воплощеніемъ идеала художника сцены, и они напрасно ждали того заключительнаго аккорда, который объединилъ бы всѣ голоса и заставилъ смѣнить слова знаменитый и славный однимъ эпитетомъ великій. Но это не свершилось и вопреки всему какая то непроходимая грань легла между покойнымъ артистомъ и тѣми, чьи имена являются воплощеніемъ блестящихъ эпохъ русскаго театра. Это съ грустью отмѣчалъ въ своей посмертной статьѣ Свободинъ. Но такъ ли несправедливъ подобный приговоръ?

Театръ! Если мы примемъ это слово въ широкомъ смыслѣ тѣхъ достиженій, которыя являются синтезомъ литературныхъ и сценическихъ исканій, мы найдемъ въ его исторіи много болѣе плѣнительныхъ страницъ. Увлеченіе Бѣлинскаго Мочаловымъ, дружба Щепкина съ Гоголемъ, тоска по инымъ литературнымъ образамъ, съ которой умеръ Мартыновъ, все это говоритъ о болѣе глубокихъ тайнахъ, къ которымъ не подводитъ разборъ творчества Самойлова. Но если широкое понятіе театра мы замѣнимъ болѣе узкимъ понятіемъ сцены, предъ нами сейчасъ же обрисуются во всей ихъ значительности заслуги Самойлова.

Неумолимо страстный реалистъ, онъ овладѣлъ пріемами новой техники и передалъ ихъ сдѣдующему поколѣнію дѣятелей сцены. И если въ игрѣ учителя, замыслившаго непосильный подвигъ создать реальную драматическую школу въ сороковыхъ годахъ, когда не было еще реальной драмы, чувствовалось раздвоеніе, его ученики могли воспользоваться новой формой для новаго содержанія. Въ этомъ смыслѣ вполнѣ позволительно говорить о крупномъ значеніи Самойлова въ исторіи русской сцены.



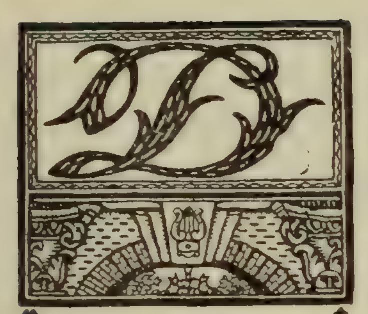
В. В. САМОЙЛОВЪ ВЪ РОЛИ ПЕХТЕРЬЕВА ВЪ КОМ. «ЗАВТРАКЪ У ПРЕДВОДИТЕЛЯ» (9 ДЕКАБРЯ 1849 Г).
ИЗЪ АЛЬБОМА АКВАРЕЛЕЙ В. В. САМОЙЛОВА, ХРАНЯЩАГОСЯ ВЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛІОТЕКѢ.

О В. В. САМОЙЛОВѢ.

(Матеріалы для его характеристики).

СТАРАГО ТЕАТРАЛА.

I.



АБЫ оцѣнить В. В. Самойлова, какъ артиста, надо, само собой разумѣется, смотрѣть на него въ той исторической для насъ перспективы, въ которой приходилось ему дѣйствовать.

Онъ служилъ русскому театру, когда на Александринской сценѣ не только господствовали ложноклассическія, каратыгинскія традиціи съ обязательными повышеніями и пониженіями голоса, съ шаблонно-условными «героическими» жестами, но и самъ Каратыгинъ былъ живъ и пользовался шумными успѣхами.

Молодому Самойлову приходилось бороться съ соблазномъ подражанія готовому въ лицѣ Каратыгина сценическому образцу, и нужно было имѣть большой талантъ и настоящее артистическое чутье, чтобы отрѣшиться, какъ это сдѣлалъ В. В. Самойловъ, почти единолично, отъ установившейся «школы».

Впослѣдствіи когда онъ окрѣпъ и сталъ на ноги, завоевавъ себѣ прочное положеніе на подмосткахъ, условія его дѣятельности были для настоящаго художника весьма тяжелы.

Русская сцена въ Петербургѣ была въ загонѣ. На балетъ, на итальянскую оперу тратились бѣшеныя деньги, а на постановкахъ въ Александринскомъ театрѣ экономили и до того скупо относились къ нимъ, что даже жалѣли затасканныхъ оборышей отъ оперы.

Когда бывало считавшій себя въ своемъ дѣлѣ великимъ артистомъ александринскій портной Маризинъ доставалъ для «своего театра» оперный костюмъ, онъ бывалъ необыкновенно гордъ, хвасталъ этимъ, и оперный этотъ костюмъ, какъ-бы нелѣпъ онъ ни былъ въ историческомъ отношеніи, не подлежалъ никакой передѣлкѣ...

На Александринскомъ театрѣ для драмы существовало всего двѣ или три пейзажныя декораціи, служившія одинаково для лѣса, парка, сада, а также и для поляны или равнины. Былъ скромный, выкрашенный охрой павильонъ для бѣдной комнаты и красный, съ нарисованными на стѣнѣ картинами морскихъ видовъ—для богатой. Этотъ красный «богатый» павильонъ съ нарисованными картинами изображалъ и гостинную въ домѣ Фамусова, и купеческую залу въ пьесахъ Островскаго, и роскошные апартаменты богачей въ любой переводной съ французскаго мелодрамѣ.

Театральные старожилы долго помнили неизмѣнную березу на лѣвой кулисѣ лѣсной декораціи: она «ходила» и въ дремучихъ лѣсахъ сѣверной Россіи, и въ индѣйскихъ рощахъ сказочнаго магараджи, и скромно красовалась, когда на сценѣ былъ римскій иподромъ и Каратыгинъ въ трико, обшитомъ блестками игралъ гладіатора съ булавой.

Въ то время не ходили по сценѣ, а «выступали»; просто, по человѣчески говорить было нельзя—требовалось непремѣнно завываніе...

Въ примѣръ тому, какъ относились актеры къ своему дѣлу, достаточно сказать, что на афишѣ крупными буквами печаталось: «актеръ такой-то будетъ твердо знать свою роль»!...

Режиссеръ боялся первыхъ актеровъ, и первые актеры гордились тѣмъ, что говорили:

— Когда я репетирую, у меня режиссеръ долженъ въ углу стоять, а на сцену не соваться...

Когда А. А. Потѣхинъ въ восьмидесятыхъ уже годахъ принялъ управленіе Александринской труппой, случалось, что его въ заключеніе горячаго спора спрашивали:

— Да скажите, пожалуйста, наконецъ, что такое ансамбль?

II.

Теперь вспомнивъ все это, представимъ себѣ, что при такой постановкѣ театральнаго дѣла въ русской драмѣ явился артистъ, который сдѣ-

лалъ бы честь современной сценѣ, какъ она далеко ни ушла отъ недавняго своего примитива.

Таковъ былъ именно В. В. Самойловъ, опередившій свое время ровно на столько лѣтъ, сколько ихъ отдѣляетъ это время отъ нашего.

Все, что онъ дѣлалъ на сценѣ, теперь было бы понято и оцѣнено по достоинству, но и тогда въ «его время», хотя его не понимали, онъ все-таки побѣждалъ публику своимъ талантомъ и былъ ея любимцемъ.

Критики современныхъ ему газетъ упрекали его за то, что-де «нѣтъ у него души» и что игра его—«французская».

Теперь пишутъ о В. В. Самойловѣ, по поводу столѣтія со дня его рожденія, къ сожалѣнію, люди не видѣвшіе его лично, и нужно настоятельно предостеречь ихъ, чтобъ они не слишкомъ то довѣрялись этимъ отзывамъ современныхъ Самойлову газетъ.

Дѣло въ томъ, что тогда подъ «душою» подразумѣвалось не переживаніе на сценѣ соотвѣтственныхъ настроеній, не духовное творчество, а такъ называемое «нутро» или импровизація экстаза, когда вмѣсто художественнаго творчества актеръ впадалъ въ своего рода истерію, такъ или иначе заражавшую зрителей.

При этомъ истерія очень рѣдко была настоящею, въ большинствѣ случаевъ чувствовалась фальшь, которую актеръ старался заглушить крикомъ, выскакиваніемъ на авансцену и маханіемъ рукъ въ публику...

Отъ роли требовались «сильныя» мѣста, чтобы можно было показать себя, т. е. потрясти публику главнымъ образомъ голосовыми своими средствами. Ни о чемъ прочемъ, ни о типѣ изображаемаго лица, ни о свойственномъ ему жестѣ или говорѣ—не заботились...

Теперь и въ глухой провинціи не найдете того, что считалось «душою» во времена В. В. Самойлова и противъ чего онъ совершенно сознательно боролся.

«Французскою» же игрою называлась тогда вовсе не ложно-классическая манера, какъ мы думаемъ теперь.

Напротивъ, каратыгинскія традиціи весьма близко подходили къ этой

ложно-классической манерѣ героевъ Расина и Корнеля, одобрялись буржуазною критикой и охотно поддерживались на сценѣ, потому что къ нимъ, усвоивъ рядъ шаблонныхъ жестовъ, легче всего было подойти «нутромъ» безъ всякой подготовки, безъ работы, даже часто безъ знанія роли...

Въ противовѣсъ, однако, ложному классицизму драмы и трагедіи появился на Михайловскомъ французскомъ театрѣ того времени въ комедіяхъ первый «ансамбль» въ смыслѣ общаго лада на сценѣ, появилась впервые настоящая работа режиссера—тамъ учили роли и мѣста, и то, что дѣлалось на сценѣ, было заранѣе извѣстно участникамъ пьесы, не позволявшимъ подносить сюрпризы другъ другу во время спектакля, подчуя публику отсебятиной.

Вотъ эти «новшества» Михайловскаго театра и назывались за кулисами Александринки «французской игрою», за которую и упрекали на закулисномъ жаргонѣ В. В. Самойлова современные ему рецензенты...

Много времени спустя, когда на сценѣ Александринскаго театра пришедшіе на смѣну старымъ новые артисты старались выучить роль, выработать жестъ, или установить мѣста, «старики» переглядывались и подмигивая другъ другу съ ироніей говорили:

— Пущаетъ французскую игру!...

В. В. Самойловъ въ каждую свою роль вкладывалъ не только душу, но все свое существо и доходилъ иногда до полнаго какъ бы перевоплощенія. Тѣ, которые видали его за кулисами во время представленія «Ришелье» (одна изъ любимыхъ, коронныхъ ролей его) должны засвидѣтельствовать, что и въ перерывахъ между дѣйствій у себя въ своей театральной уборной—Самойловъ былъ истиннымъ великимъ человѣкомъ, кардиналомъ, державшимъ подъ «своею пятою» враговъ Франціи—это былъ живой Ришелье...

Одною внѣшнею отдѣлкою подробностей и гримомъ В. В. Самойловъ не могъ бы, конечно, достичь того вліянія на зрителей, которое имѣлъ онъ.

Это былъ артистъ съ головы до ногъ и глубоко одаренный человѣкъ. Началъ онъ свою карьеру пѣвцомъ въ оперѣ, а кистью и красками вла-

дѣлъ, какъ настоящій живописецъ, и картины его бывали на академическихъ выставкахъ. Между прочимъ, на одной изъ такихъ выставокъ былъ отмѣченъ собственный портретъ его работы.

Такимъ образомъ, В. В. Самойловъ былъ, что называется, «свой человѣкъ» не только на сценѣ, но и въ музыкѣ и въ живописи...

Только такая художественная разносторонность и могла удержать В. В. Самойлова на достигнутой имъ высотѣ, несмотря на всѣ соблазны легко достигаемаго успѣха, къ которымъ также принадлежала игра въ опереткѣ, утвердившаяся съ конца шестидесятыхъ годовъ на Александринскомъ театрѣ.

Время было такое, что даже въ Москвѣ первачи Малаго театра не гнушались ломаться въ опереточныхъ представленіяхъ и разыгрывали съ «должной веселостью» «Орфея въ аду» и «Десять невѣстъ и ни одного жениха».—В. В. Самойловъ не выступалъ въ опереткѣ...

III.

Что В. В. Самойловъ былъ великолѣпный гримъ—само собой разумѣется, ибо на то онъ и родился отъ природы художникомъ.

Раскраски лица неестественными колерами въ зависимости отъ бросавшей свой свѣтъ снизу рампы, не признавалъ онъ вовсе, а исходилъ изъ того положенія, что гримъ, доведенный до совершенства такъ, что имъ можно обмануть вблизи, будетъ хорошъ и издали для сидящихъ на извѣстномъ отдаленіи въ залѣ зрителей...

Поэтому часто знакомые не узнавали за кулисами его загримированнаго, и съ нимъ происходили анекдотическіе случаи, когда онъ водилъ этихъ знакомыхъ показывать имъ въ качествѣ прислуживающаго свою собственную уборную, войдя лишь въ которую открывалъ свое инкогнито...

Артистической отдѣлкой лица В. В. Самойловъ не ограничивался, но тщательно, до мелочей, вырабатывалъ костюмъ, справедливо причисляя его также къ гриму.

Всѣми тайнами измѣненія своей фигуры до увеличенія и уменьшенія роста включительно владѣлъ онъ въ совершенствѣ.

Въ пьесѣ «Денщикъ Петра Великаго» задумалъ онъ изобразить Великаго Императора, разумѣется безъ обозначенія этого на афишѣ. Началось представленіе и, когда вышелъ Самойловъ, изумленные зрители увидѣли на сценѣ гиганта. Никто не могъ понять сначала, какъ достигъ этого артистъ.

А штука оказалась очень проста: исполнители, окружавшіе Самойлова, были подобраны ниже его ростомъ и масштабъ декораціи и всѣхъ вещей на сценѣ былъ уменьшенъ противъ дѣйствительнаго. Когда Самойловъ вышелъ, наклонясь, чтобы пройти въ умышленно пониженную дверь и очутился среди уменьшенной обстановки, онъ и показался гигантомъ.

Сравнительно уже пожилымъ человѣкомъ Самойловъ выступилъ въ Димитріи Самозванцѣ въ Пушкинскомъ «Борисѣ Годуновѣ».

Несмотря на свои годы, онъ далъ на сценѣ совсѣмъ молодую тонкую фигуру; сомнѣніе вызывало, что сдѣлаетъ онъ со своимъ лицомъ?—Первая сцена Самозванца съ Пименомъ идетъ въ полутьмѣ, какъ извѣстно, при свѣтѣ лампадки—затѣмъ, въ корчмѣ тоже сумерки...

Здѣсь Самойловъ сошелъ за молодого. Ждали сцены пріема въ домѣ Вишневецкаго. Ее нельзя было не освѣтить.

Самойловъ расположилъ толпу русскихъ и поляковъ, представляющихся Самозванцу, по линіи отъ правой первой кулисы въ глубь къ задней лѣвой, появился справа и прошелъ отъ одного къ другому, отъ Курбскаго до Хрущева, проведя всю сцену спиной къ публикѣ, что нужно замѣтить, было тогда большой смѣлостью и чуть-ли не революціоннымъ новшествомъ, на которое могъ рѣшиться только Самойловъ. Дальше были сцены въ Сѣвскѣ и въ саду, ночныя—вышло, что, получился дивный общій обликъ юнаго Лже-Димитрія, а каковъ онъ былъ съ лица—явилось не существенною подробностью, незамѣтною для публики...

Однажды, передъ выходомъ Самойлова на сцену, вдругъ несутъ изъ его уборной кресло за кулисы, затѣмъ появляется онъ самъ съ газетой, садится въ кресло, и принимается читать.

Слышатся сдержанныя насмѣшки:

— Нашъ «французъ» опять чудитъ.

Помощникъ режиссера волнуется.

— Василій Васильевичъ готовьтесь—сейчасъ вашъ выходъ...

Василій Васильевичъ сидитъ, однако, по прежнему и только когда помощникъ говоритъ: «Пожалуйте!» — встаетъ и съ газетой выходитъ на сцену..

Дѣло было въ томъ, что о дѣйствующемъ лицѣ, которое онъ изображалъ, говорили на сценѣ передъ его выходомъ, что онъ «сидитъ» рядомъ въ комнатѣ и «читаетъ газету»—ну Самойловъ и вышелъ такъ, что дѣйствительно всякій увидѣлъ, что онъ сидѣлъ и читалъ...

Подобныя приготовленія къ выходу были тогда не только не приняты за кулисами, но казались совершенно лишними. Тогда актеръ стоялъ во тьмѣ неосвѣщенныхъ кулисъ; по знаку помощника режиссера, два плотника распахивали полотняныя, колебавшіяся на своихъ рамкахъ двери, и актеръ изъ тьмы нырялъ на ярко освѣщенную сцену, ослѣпленный рампою, такъ что ему, чтобъ «войти въ роль», непремѣнно требовалось «словцо» на выходъ.

Самойловъ былъ первымъ піонеромъ созданія заранѣе выработаннаго, не случайнаго, а строго опредѣленнаго, соотвѣтствующаго художественному замыслу *настроенія* и едва ли будетъ ошибочно сказать, что вводимыя имъ когда-то непонятныя для большинства, а для многихъ даже *смѣшныя* «новшества» впослѣдствіи развились въ возможность, осуществить на русской сценѣ, такъ называемый, чеховскій репертуаръ...

Самойловъ былъ именно актеръ «настроенія» въ томъ смыслѣ, какъ мы понимаемъ этотъ терминъ теперь и только теперь при оказаніи уже воочію движенія русскаго театра впередъ, люди, видавшіе В. В. Самойлова, должны оцѣнить его игру и понять ее...

Можно быть увѣреннымъ, что В. В. Самойловъ, отказывавшійся отъ иныхъ ролей въ пьесахъ Островскаго, не отказался бы отъ ролей въ пьесахъ Чехова и игралъ бы ихъ, какъ этого требуетъ теперешняя техника сцены, т. е. игралъ бы по своему, по самойловски.

IV.

Излюбленныхъ въ его время внѣшнихъ драматическихъ положенiй въ роли Самойловъ терпѣть не могъ и часто комкалъ на сценѣ такъ называемыя по тогдашнему выигрышныя драматическiя мѣста, если они звучали хоть чуть чуть фальшиво...

За то всякая роль, гдѣ было внутреннее содержанiе, интересовала его. Примѣромъ этому можетъ служить удивительное исполненiе имъ роли графа Любина въ «Провинцiалкѣ» Тургенева. Какъ извѣстно, роль эта лишена какого-бы то ни было внѣшняго эффекта, вся сводится къ «дiалогу», т. е. къ простому разговору и не разводитъ никакихъ узоровъ сценическаго дѣйствiя. Между тѣмъ, въ ней Самойловъ умѣлъ захватить податливаго лишь на мелодраму зрителя того времени и раскрыть ему прелесть чистой художественной красоты...

Была переводная съ французскаго пьеса «Гибель фрегата Медуза». Въ ней артистъ Нильскiй неистово изображалъ благороднаго моряка, терпѣвшаго всякiя злоключенiя и въ концѣ концовъ вознагражденнаго счастливою любовью любимой женщины. Онъ съ необыкновеннымъ паѳосомъ докладывалъ публикѣ высокопарныя тирады, часто срывая голосъ на крикѣ, но вызывая одобренiя воспитанной на Каратыгинѣ публики.

И вотъ въ этой пьесѣ Самойловъ игралъ маленькую эпизодическую роль стараго матроса.

Онъ велъ свою сцену съ юнгой, котораго изображалъ начинавшiй свою карьеру Сазоновъ. Театръ, волновавшiйся отъ воплей Нильскаго, затихалъ при появленiи стараго матроса и сталъ слушать съ той священной тишиной, которая охватываетъ залу, когда она, затаивъ дыханiе, зачарована таинственнымъ волшебствомъ настоящаго искусства...

Самойловъ никогда не считался съ величиной роли и никто, какъ онъ, не переигралъ столько на своемъ вѣку маленькихъ ролей.

Онъ говорилъ, что если пьеса хороша и актеры хороши, то плохихъ ролей не существуетъ и въ доказательство этому дѣлалъ иногда поразительные подвиги.



В. В. САМОЙЛОВЪ ВЪ РОЛИ СТРѢЛКИНА ВЪ ВОД. П. ѲЕДОРОВА «17-ТЬ И 50-ТЪ ЛѢТЪ», (14 МАЯ 1841 Г).
ИЗЪ АЛЬБОМА АКВАРЕЛЕЙ В. В. САМОЙЛОВА, ХРАНЯЩАГОСЯ ВЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛІОТЕКѢ.

Дошло до того, что онъ взялся добиться успѣха въ одноактномъ водевилѣ въ второстепенной роли статскаго генерала, который выходитъ, сидитъ все время молча среди гостей и затѣмъ уходя оглядываетъ комнату и говоритъ:

— А это квартира у васъ казенная?

Что же сдѣлалъ Самойловъ?—онъ вышелъ въ самомъ обыкновенномъ водевильномъ гримѣ—важнаго водевильнаго чиновника: лысая голова и маленькія бачки. Публика почти не обратила на него вниманія.

Онъ сѣлъ и просидѣлъ незамѣтно все время, но когда затѣмъ всталъ и, уходя остановился повернувшись спиной, чтобъ сказать единственную свою фразу—стало ясно, что весь его гримъ былъ приготовленъ именно къ этому моменту. Лысина кончалась сзади необыкновенно типичнымъ толстымъ затылкомъ съ такими тремя уморительными складками, что весь театръ покатился со смѣху...

Конечно, такіе выходы или допустимъ даже «выходки» В. В. Самойлова имѣли главнымъ образомъ воспитательное значеніе на сценѣ, въ особенности, если принять во вниманіе, что до сихъ поръ еще иные артисты судятъ о роли по количеству ея листовъ!..

Но во всякомъ случаѣ этотъ чисто фокусный успѣхъ Самойлова въ водевильномъ генералѣ безъ рѣчей свидѣтельствуетъ о его удивительномъ знаніи настроенія залы и сценическомъ тактѣ.

Съ В. В. Самойловымъ случилось разъ довольно обыкновенная на сценѣ непріятность—играя Ришилье, онъ задѣлъ канделябру, которая не упала только потому, что онъ успѣлъ подхватить ее. Получилось не совсѣмъ подходящее для важнаго кардинала движеніе... Самойловъ вышелъ изъ положенія просто: онъ не сразу опять опустилъ на столъ канделябру, а продолжалъ говорить, держа ее въ рукѣ, и потомъ спокойно поставилъ на мѣсто. Впечатлѣніе было сглажено. Нужно обладать огромнымъ сценическимъ тактомъ, чтобы поступить такъ...

Въ то время обыкновенно находчивость актера выражалась въ томъ, что обращались къ публикѣ и отпускали ей словечко вродѣ того, что

потерявшій на сценѣ парикъ Мартыновъ заявлялъ зрителямъ:—«Виноватъ господа—опростоволосился».

Достоинство свое, какъ артистъ, В. В. Самойловъ ставилъ очень высоко и держалъ себя независимо, хотя это было въ его время не легко.

Когда ему въ бенефисъ принесли пожалованную ему за его заслуги медаль—онъ покачалъ головою и сказалъ:

— Это, вѣроятно, ошибка, медаль предназначена для какого-нибудь курьера Самойлова, а я артистъ Императорскаго театра!..

Вскорѣ послѣ этого онъ вышелъ въ отставку...

В. В. Самойлова отпустили легко со сцены, очевидно, не понимая, что для русскаго драматическаго театра и для воспитанія его публики, онъ одинъ сдѣлалъ въ Петербургѣ почти то-же, что было достигнуто въ Москвѣ совмѣстными усиліями цѣлой труппы Малаго театра.

ПЕРЕПИСКА А. Н. ВЕРСТОВСКАГО СЪ А. М. ГЕДЕОНОВЫМЪ.

(1843 г.) [1].

9 Мая.

Если бы В. П. могли взглянуть на меня въ ту минуту, когда я читалъ драгоцѣнныя строки Ваши, въ слѣзахъ [2]) моихъ вы лучше бы прочли ту душевную признательность, которую выразить я не смогу, не сумѣю! А еслибы я имѣлъ щастіе быть узнанъ вами корочѣ, вы также бы увѣрились, что не степень награды проникаетъ до глубины души моей, а то что вы при всѣхъ недостаткахъ моихъ, ко мнѣ милостивы! Повѣрьте истинѣ словъ и нелицемѣрному чувству благодарности, которое сохранится во мнѣ до могилы! Нѣкоторая семѣйная горесть разстраиваетъ несколько порядокъ мыслей моихъ и потому проститѣ, если не свяжу порядочно того, чтобы хотѣлъ сколько можно полнѣе выразить!

---

[1]) См. «Ежег. Имп. Театровъ» 1912 г., VII.

[2]) Орѳографія подлинника.

Въ пятницу 7 Мая было первое представленіе Ломоносова [1]), который прошелъ довольно успѣшно! Дни за два пріѣхалъ въ Москву самъ авторъ, который хотя и посѣтовалъ за сдѣланныя пропуски, которые, по его словамъ, были иногда безъ связи съ общимъ ходомъ пьесы и чѣмъ можно было его потѣшить, мы сдѣлали. За то я съ нимъ торговался въ отмѣнѣ длиннаго монолога въ роли Цѣлибѣевой [2]), которая какъ танцовщица и почти какъ дебютантка была очень не дурна! Сколько доставало моего умѣнья, я старался передать ей характеръ занимаемаго ею персонажа и самую роль, но не легко скоро истребить въ танцовщицахъ недостатокъ вычитывать роль! Леонидовъ не вездѣ былъ равно хорошъ. Во многихъ сцѣнахъ языкъ съ сердцемъ не былъ въ ладу. Въ послѣднихъ актахъ, былъ лучше нежели въ первыхъ. Для полной роли Ломоносова, едва ли достаетъ жару и у самаго Каратыгина, которому Леонидовъ иногда раболѣпно подражаетъ! У него слишкомъ много своего прекраснаго и онъ со временемъ этими средствами воспользуется! Мочаловъ выходилъ изъ себя отъ досады, что не онъ игралъ Ломоносова. Полевой бралъ его сторону, а я убѣжденъ въ томъ, что и такъ былъ бы не равенъ, и въ какой-нибудь сцѣнѣ запѣлъ бы Гамлетомъ, или еще Лиромъ! Достальные персонажи были всѣ на своихъ мѣстахъ и были очень хороши! Одѣты были, если не такъ вѣрно, какъ бы хотѣлось автору, но одѣты были вѣрно и чистенько. Ему, напримѣръ, казалось, что студенты должны были быть въ блузахъ. Это во первыхъ, не вѣрно, а во вторыхъ и не такъ красиво, какъ сдѣланныя имъ зеленые кафтаны съ широкими поясами и большими круглыми шляпами. Часть слабѣйшая, была часть парикмахерская. Бѣдность наша въ парикахъ и совершенное нерадѣніе Шевалье, не отвѣчало цѣлому. Въ отношеніи самой пьесы, я ожидалъ, что она произведетъ на зрителей

---

[1]) Оригинальная драма Н. Полевого. Была представлена впервые въ СПб. въ 1843 г.

[2]) О Ц. нѣтъ вовсе свѣдѣній въ современной театральной хроникѣ и Архивѣ Имп. Театровъ. Можетъ быть это объясняется тѣмъ, что выступленіе ея ограничилось однимъ только дебютомъ.

болѣе впечатлѣнія. Автора одного вызывали по окончаніи пьесы два раза. Леонидова вызывали послѣ второго и послѣдняго актовъ. Сбору было 299 р. 90 к. сер. и вѣроятно было бы болѣе, если бы не обирали деньги консертисты, въ особенности Листъ, который Москву свѣлъ [1]) съ ума! Играетъ вездѣ и для всѣхъ! Въ публичныхъ и въ приватныхъ консертахъ! Не далѣе, какъ во вторникъ, какое то филантропическое общество въ Лютеранской Киркѣ, никого не спросясь [2]), давало вечерній консертъ, въ которомъ, хотя и не покупали билетовъ, но при входѣ продавали программы некоторыхъ кантовъ по 10 р. экземпляръ, безъ чего, однако, никого не впускали и на этотъ Листъ собрали болѣе 13 т. руб. ассигн.

Мы въ свою очередь нынѣшній день сгладили половинную часть казеннаго сбору 1354 р. 67 к. асс. за дозволеніе Листу Малаго театра. Всего сбору по его цѣнамъ было 774 р. 10 к. сер. По теперешнимъ слабымъ сборамъ Листъ намъ пришелся кстати. Я его уговорилъ дать еще послѣдній консертъ на тѣхъ же условіяхъ въ среду 12 Мая и я увѣренъ, что мы возьмемъ съ него не менѣе нынѣшняго вечера! И уже несравненно болѣе того, что могъ бы намъ дать спектакль середовой французской! Во вторникъ мы повторяемъ Ломоносова и я полагаю, что второе представленіе, едва ли не будетъ лучше перваго. Въ четвергъ я полагаю сдѣлать пробу съ тѣмъ самымъ Рудольфомъ фокусникомъ, о которомъ я уже и. ч. доносить В. П. Онъ увѣряетъ меня, что у него половина театра уже записана желающихъ его видѣть на сцѣнѣ съ его штуками. Условія съ нимъ такія же, какъ съ Листомъ, съ сбавкою небольшого оркестра для Антрактовъ, который намъ ничего не стоитъ. А я думаю, что и отъ него намъ за тысячу перевалитъ Если его представленія полюбятъ и если В. П. не изволитъ приказать прекратить оныя, то этотъ Рудольфъ можетъ быть не безполезенъ намъ и на лѣтнее время!

Большой театръ внутреннимъ своимъ разрушеніемъ становится день ото дня ужаснѣе. Теперь въ немъ и ходить уже страшно, надняхъ было

---

[1]) Орѳографія подлинника.

[2]) Частныя учрежденія, желавшія въ то время устраивать спектакли или концерты должны были испрашивать на это разрѣшеніе правительства.

два небольшихъ случая: одному дворнику и плотнику досталось съ верху по порядочной колатушкѣ. Имъ обоимъ теперь легче. Въ залахъ остались одни балки, потолковъ и половъ уже не существуетъ. Дѣло кипитъ!

Въ отношеніяхъ Артистовъ Московскихъ къ Петербургскимъ я несколько разъ наблюдалъ, доискиваясь причинъ некоторой обоюдной холодности и кажется не ошибся обвиненіемъ тѣхъ и другихъ. Петербургскіе, какъ гости, держатъ себя чопорно. Здѣшніе, считая себя какими то хозяевами, по невѣжеству ломаются! И тутъ проглядываетъ невольное съ обоихъ сторонъ внутреннее сознаніе! Безъ всякаго увеличиванія [1]) и лѣсти [2]) можно сказать, что петербургскіе артисты своимъ приличнымъ обращеніемъ, знаніемъ болѣе свѣтскаго общежитія, чувствуютъ непремѣнно превосходство свое противъ закорѣнелаго невѣжества. Лучшіе и считающіе себя первыми здѣшними артистами; Мочаловъ, Орловы [3]), Бантышевы [4]), Герино [5]), Санковская и Петръ Степановъ [6]) и многіе другіе, убѣждены въ томъ, что они самые благовоспитанные люди, по глупому упрямству думаютъ, что въ нихъ пріѣзжему молодому артисту нужно искать, какъ ищутъ ласки умнаго или ученаго профессора и кто увѣритъ ихъ въ противномъ? Сколько въ старые годы портилось у меня желчи, да и весьма часто ныньче отъ споровъ съ этой толпой невѣждъ! Провѣдя [7]) лучшіе годы въ Петербургѣ, я самъ по сіе время не могу совершенно къ Москвѣ

---

[1]) Орѳографія подлинника.

[2]) Тоже.

[3]) П. В. Орловъ (настоящая его фамилія Кононовъ) былъ женатъ на Н. И. Куликовой, сестрѣ А. И. Шубертъ. Оба служили въ Моск. Маломъ театрѣ. См. по этому поводу Воспоминанія А. И. Шубертъ. Ежег. Имп. Т., 1911 г., кн. 5. Прил.

[4]) Александръ Олимпіевичъ, извѣстный пѣвецъ Моск. оперы (1804—1860 г.), особенно отличился въ роли Торопки въ оперѣ Верстовскаго «Аскольдова могила».

[5]) Теодоръ Герино (Guérinot) былъ сначала танцовщикомъ, а потомъ балетмейстеромъ Москов. Театровъ. Поступилъ на службу 25 Сент. 1834 г., а 1 Ноября 1838 г. переведенъ въ Москву. См. о немъ дѣла въ Общ. Арх. Мин. Имп. Д. оп. 97/2121, №№ 6378, 10100 и 10153.

[6]) Петръ Гавриловичъ, превосходный актеръ-комикъ (1800—1861). Особенно отличался въ репертуарѣ Гоголя и Островскаго.

[7]) Орѳографія подлинника.

привыкнуть! А еще судьба меня милуетъ! Уединенная жизнь художника охраняетъ меня отъ толпы Тепловыхъ [1]) и многихъ ему подобныхъ. Никуда не ѣзжу, рѣдко кого вижу и то по большей части изъ-за кулисъ! И отдавая полную справѣдливость многому хорошему въ Москвѣ, невольно отъ души пожалѣешь, что разница взгляда при столкновенiи всѣхъ отраслей искусства и мнѣнiй, все еще существуетъ. Эта грустная истина невольно припоминаетъ одно вѣрное заключенiе Великаго Человѣка въ Россiи, въ комедiи М. Н. Загоскина «*Недовольные*» [2]), что *это въ видахъ Москва* [3]), о которой и Грибоѣдовъ съ скорбнымъ чувствомъ сказалъ, что многаго въ ней не истребятъ «*ни годы, ни моды, ни пожары*» [4]). Простите, что я отошелъ отъ начатой идѣи. Изъ артистовъ Петербургскихъ въ Москвѣ очень полюбили и любятъ Леонову. Она не можетъ пожаловаться на холодность къ ней публики и товарищей. Колосова всѣ очень полюбили, по крайней мѣрѣ какъ это мнѣ кажется. Леонидовъ самъ держитъ себя поодоль отъ всѣхъ, да кажется и хорошо дѣлаетъ, ему нельзя не имѣть завистниковъ, онъ человѣкъ съ истиннымъ дарованiемъ! Къ тому же много осталось Чернѣвскихъ съ братiею!!.

Кажется я слишкомъ уже пользуюсь милостивымъ дозволенiемъ вашимъ писать много и не подумаю поберечь Ваше зрѣнiе. На радостяхъ сердце болтливо, а у меня же такъ много накопилось досады на Москву, что я всегда радъ высказаться!

Съ истиннымъ почтенiемъ и т. д. [5]).

11 Мая:

М. Г. Александръ Михайловичъ.

Вчерашнiй полубенефисъ Орлова, выборомъ пьесъ не обѣщаетъ долговѣчья! Сбору на Маломъ театрѣ всего было 405 р. 40 к. сереб.,

---

[1]) Тепловъ, Ник. Алѣксѣев. (1791—1871), отставн. гвард. капит., жилъ на Кисловкѣ въ соб. д., имѣлъ соб. оркестръ, который игралъ на Моск. балахъ и вечерахъ.

[2]) Курсивъ подлинника.

[3]) Тоже.

[4]) Тоже.

[5]) Общ. Архивъ Мин. Имп. Двора, Оп. 97/2121. д. № 9740.

что Орловъ и на большомъ не всегда дѣлывалъ. 1-я пьеса Русская Боярыня [1]) и въ Петербургѣ, сколько я помню, поддерживается пляской Каратыгиной [2]), которая въ ней дѣйствительно хороша. Орлова же будучи еще въ школѣ, разошлась съ кадансомъ, въ граціи ей и сама природа отказала!, Роль вела неровно, то принимала характеръ глупой крестьянки, то, забывшись, быстро переходила къ положенію восторженной патріотки что могли замѣтить подозрѣвающіе уже ее шведы [3]), но чего, однако, не замѣтилъ баронъ Боде [4]), который ей очень хлопалъ?! Во 2-й пьесѣ Любовь Карла XII [5]), Орловъ просто былъ муракъ! Не знаю, въ какой исторіи онъ начиталъ, что манеры Карла XII были точь въ точь похожи на манеры Осипа въ Ревизорѣ? За то ему и досталось! Я уже не помню бенефиціанта, которому бы и при появленіи пошикали и вмѣсто вызова порядкомъ проводили. Въ 3-й пьесѣ Наука и Женщина [6]), бенефиціантъ хотѣлъ, чтобы ученаго игралъ Мочаловъ, а онъ былъ хуже, нежели я и ожидалъ! Тянулъ, ломался въ ученаго, профессора лѣпилъ по образцамъ Московскихъ профессоровъ. Можно себѣ представить, чтожъ онъ былъ, когда къ своей обыкновенной ловкости присоединилъ ловкость Перевощикова [7]) и Давыдова [8])!! Орлова въ *барынѣ* [9]) была лучше, нежели

---

[1]) Оригинальная драма П. Ободовскаго. Впервые была представлена въ Спб. въ сезонъ 1842—1843 гг.

[2]) Александрой Михайловной (1802 — 1880). К. была великолѣпна въ роляхъ Мольеровскаго репертуара, хотя иногда выступала и въ драматическихъ пьесахъ.

[3]) Можетъ быть острота на приверженцевъ бар. Боде, швед. происхожденія?

[4]) Левъ Михайловичъ (Карловичъ?) Оберъ-Гофмейстеръ, Вице-Президентъ Московск. Дворц. Конт. При немъ были возстановл. Кремл. терема. закончена постройка Больш. Кремл. Дворца и Оруж. Палаты. (1787—1859).

[5]) Переводная комедія П. Ободовскаго, дана въ Спб. въ сезонъ 1842—1843 гг.

[6]) Ориг. комедія Р. Зотова. Впервые сыграна въ Спб. въ сезонъ 1842—1843 г.

[7]) Дмитрій Матвѣевичъ (1788—1880 г.) извѣстный астрономъ. Былъ профессоромъ Моск. университета и ректоромъ его.

[8]) Иванъ Ивановичъ. (1794—1863) занималъ въ Москов. университетѣ каѳедру русской словесности.

[9]) Курсивъ подлинника.

въ *боярынѣ* [1]). Въ послѣдней пьесѣ *Жены наши пропали* [2]), мнѣ одного было жаль, что они не пропали вмѣстѣ съ мужьями. Пьеса бы скорѣе кончилась и публика не замѣтила бы, до какой степени Ленскій былъ скверенъ, когда онъ хотѣлъ смѣшить публику! Живокини съ Сабуровой 1-й [3]) несколько оживляли пьесу и не давали ей пропасть безъ вѣсти! Лучшее въ бенефисѣ было то, что онъ со всей своей начинкой кончилъ въ половинѣ 11-го часа. Контора разрѣшила вторичный консертъ цыганомъ и я не пойму, за что такая милость А. Д. къ этому Египетскому отродію? Еслибы я узналъ объ этомъ консертѣ прежде печатныхъ Афишъ, я бы можетъ быть упросилъ бы его, чтобы не мѣшать нашему спектаклю. У цыганъ было довольно купцовъ, которые бы пріѣхали можетъ быть на бенефисъ!

Завтра у насъ опятъ *Листъ* [4]) съ послѣднимъ консертомъ и всѣ ложы [5]) почти записаны! Хочу уговорить его еще на *самый послѣдній* [6]). Тысячки рубликовъ намъ пригодятся, тѣмъ болѣе, что, за неимѣніемъ теперь билетовъ наша штрафная дойная коровка Герино ведетъ себя отлично: вовсе глазъ не показываетъ!!

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [7])

Отъ 13 Мая:

Имѣю честь представить на благоусмотрѣніе В. П. составленный репертуаръ, который если Рудольфъ понравится и еще останется Листъ, дозвольте по усмотрѣнію измѣнить [8]).

Повтореніе Ломоносова дало 289 р. 10 к. сер. сбору. Пьеса начинаетъ

---

[1]) Курсивъ подлинника.

[2]) Оригин. водевиль П. Григорьева.

[3]) Аграфена Тимофѣевна. Прекрасная артистка на роли благородныхъ матерей. † въ 1867 г.

[4]) Курсивъ подлинника.

[5]) Орѳографія подлинника.

[6]) Курсивъ подлинника.

[7]) Общ. Архивъ Мин. Имп. Двора, Оп. № 97/2121, д. № 9740.

[8]) Къ письму приложенія нѣтъ.



«ЮДИФЬ» А. СѢРОВА НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.
Г-ЖА ЛИТВИНЪ ВЪ РОЛИ ЮДИФЬ.

болѣе нравиться и на сцѣнѣ шла еще круглѣе. Леонидова начинаютъ каждый разъ болѣе любить и онъ, точно, старается!

Въ консертѣ Листа всего сбору было 778 р. 90 к., на нашу долю пришлось 1363 р. 7 к, ассигн. Въ слѣдующее воскресенье далъ мнѣ слово еще дать консертъ, будто бы по желанію публики, что и справедливо! Я ни помню ни одного изъ Артистовъ въ Москвѣ, котораго бы столько полюбили! За то и консертъ его увеличили фалангу враговъ моихъ! Московскія боярыни и барыни подъ предводительствомъ Сенявиной и другихъ, подъ знаменемъ Львицы, сдѣлали на меня ужасное нападеніе, отъ котораго я насилу отвертелся! И письмами, и изустными посольствами черезъ полицію и самого Льва [1]), просили поставить имъ *30* или *40* креселъ на сцѣнѣ. Такая небывалая и, по мнѣнію моему смѣшная выдумка, заставила меня сколько можно убѣждать ихъ, что поставить кресла на сцѣнѣ, когда оставались еще мѣста въ 1-мъ ряду и въ Амфитеатрѣ, я не вижу надобности, да и не знаю, какъ изволитѣ В. П. принять это нововвѣдѣніе [2]), которое сопряжено еще съ тѣмъ рискомъ, за который поручиться нельзя. что при появленіи изъ-за кулисъ какой нибудь изъ дамъ, въ залѣ или въ райкѣ могутъ захлопать. Резоны не помогали! Дамы приступомъ шли на батарѣю [3]). А. Д. оставилъ меня на произволъ бурной пучины, но я устоялъ! Разъяренная ватага ощететинилась и жаловалась Его Свѣтлости, который этому посмѣялся и, вѣроятно, изустно передастъ В. П.—въ концѣ недѣли онъ собирается въ Петербургъ,—но дабы не дошло мое упорство въ превратномъ видѣ, я и. ч. представить вамъ всю истину, за которую, полагаю, вы меня не побранитѣ [4])!!.

Въ этомъ натискѣ, мнѣ кажется, былъ умыселъ другой! Сегодня у нихъ фокусничалъ Рудольфъ, котораго за бороду, или за что не знаю,

---

[1]) Очевидно Бар. Боде.

[2]) Орѳографія подлинника.

[3]) Тоже.

[4]) Тоже.

дамы особенно полюбили. Въ самомъ дѣлѣ онъ удивительный фокусникъ и кажется всѣмъ вообще понравиться бы долженъ.

Нынѣшнее лѣто едва ли не утратимъ мы и послѣднія надежды на посѣтителей нашего загороднаго театра [1]). Въ Сокольничьей рощѣ устраивается паркъ, который по положенію своему, своей прекрасной рощей и всѣми лѣтними удобствами, непремѣноо перебьетъ Петровскій! Всѣ устремлены туда! Тамъ отстраивается много домовъ, предполагаются рестораціи и самая роща расчищается до самой Клязьмы [2]). Это мысль Киселева, Министра [3]), но вѣрно то, что въ Петровскомъ никто почти не поливаетъ и что онъ со своей пылью, и голой и мертвой природой, совершенно заглохнетъ! Чего же остается ожидать намъ, когда и въ начальное время его существованія, мы почти играли въ убытокъ. Это невеселое ожиданіе невольно рождаетъ мысль, которую предлалать не смѣю, но едва ли временное закрытіе театра не возвратится къ половинѣ Августа съ лихвою! При теперешнихъ перестройкахъ едва ли о воздушномъ театрѣ говорить можно!

Простите мнѣ В. П., что я обремѣняю [4]) вниманіе Ваше всякими пустяками. Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [5]).

Отъ 17 Мая:

Вчера въ совершенно послѣднемъ консертѣ *Листа* [6]) на нашу долю пришлось 1.158 р. 85 к. асс. Восторгъ Московскихъ дилетантовъ доходилъ до высочайшей степени! Нынѣшній разъ цвѣты лѣтели [7]) уже чуть-чуть не горшками, изъ всѣхъ ярусовъ ложъ и рядовъ креселъ! Но только странная судьба этой цвѣточной славы! Сколько я могъ замѣтить, большая

---

[1]) Въ Петровскомъ паркѣ. Театръ былъ построенъ во время Директорства М. Н. Загоскина.

[2]) Притокъ р. Оки, протекаетъ между прочимъ и черезъ Москов. губ.

[3]) Графъ Пав. Дмитр., Министръ Госуд. Имуществъ (1788—1872 г.).

[4]) Орѳографія подлинника.

[5]) Общ. Арх. Мин. Имп. Двора. Оп. 97/2121, д. № 9740.

[6]) Курсивъ подлинника.

[7]) Орѳографія подлинника.

часть огромныхъ букетовъ лѣтели болѣе всего на голову стараго генерала Горчакова [1]) и, кажется, на Толбузина [2]). Я думаю, надъ ихъ головами во всѣ ихъ походы, не лѣтело столько пуль и не бросали имъ столько лавровъ, сколько въ консертахъ Листа досталось имъ резеды и розановъ! Листъ безпрестанно кланялся, а они вѣртелись [3]) на стульяхъ, охраняя себя отъ перепалки дамской признательности. Не знаю, чествовали ли гдѣ такъ Листа, какъ въ Москвѣ? Рѣдкій не запасся его бюстомъ, или портретомъ! Послѣдніе дни не проходило почти ни одного, чтобы не давали ему праздника, офиціальнаго обѣда или пикника! Я, какъ человѣкъ отсталый и съ запоздавшими причудами, не имѣлъ ни чести, ни удовольствія быть ни на одномъ изъ сихъ торжествъ, не слышалъ, что ему вездѣ говорили рѣчи. Г. Павловъ [4]), какъ давно уже извѣстный Европеецъ, Шевыревъ [5]) со своимъ согнившимъ западомъ, также пустился въ слово и, не знаю почему, Г. Мейендорфъ счелъ Листа за выставку, говорилъ что то очень привѣтное и трогательное [6]). На всѣ ихъ глупости Листъ, говорятъ, отвѣчалъ короче и умнѣе. Если достанется вашего любопытства, я могу достать копію нѣкоторыхъ словѣсъ, которыя здѣсь всѣ переписываютъ и я боюсь, чтобы не вздумали печатать. Что мудренаго? Еще замѣтилъ я довольно курьезную вещъ, что всѣ эти труженики славы или просто, по русски, банные листы, которые съ утра до ночи возились при

---

[1]) Князь Андр. Ив. (1776—1855) Ген. отъ Инф. въ отст., жилъ на Никитской, въ д. Палицыной.

[2]) Серг. Ив. отст. полк. Участникъ штурма Варшавы и Бород. битвы; † Авг. 1855 г.

[3]) Орѳографія подлинника.

[4]) Николай Филипповичъ, извѣстный писатель и публицистъ (1805—1864).

[5]) Степанъ Петровичъ, историкъ рус. словесности (1806—1864 гг.) В. намекаетъ здѣсь на его idée fixe, заключавшейся главнымъ образомъ въ томъ, что западную культуру онъ считалъ ядовитой, а Западъ—разлагающимся трупомъ. (См. его ст. въ «Москвитянинѣ» за 1841 и 1842 г.).

[6]) Бар. Александръ Казим. Мейндорфъ (1798—1865), съ 1842 г. былъ Предсѣдателемъ Мануфакт. и Комерч. Совѣт., а въ 1843 г. еще Попечителемъ рисовальн. школъ въ Москвѣ (Строган. уч.). — Объ обѣдѣ въ честь Листа и рѣчахъ Павлова и Шевырова см. въ «Москвитянинѣ» 1843 № 5, стр. 322—326.

Листѣ, ни въ одномъ изъ его консертовъ не покупали ни одного мѣста, а носились по ложамъ знакомыхъ! Нынѣшній день конецъ всѣмъ торжествамъ, Листъ ѣдитъ [1]) въ Петербургъ и я боюсь, чтобы многіе не надѣли трауръ! Листъ кажется намѣренъ играть въ слѣдующую воскресенье для Гиль [2]). Не знаю, такъ ли это?

Отъ Рудольфа я ожидалъ болѣе и вѣроятно и было бы больше собранной части на нашу долю 326 р. 55 коп., если бы не пришлось ему штукарить между двумя консертами Листа. Покровительницы и охотницы до него были, но ихъ оказалось не много, а онъ истинно лучше всего того, что видѣла Москва. Теперь и ему и на него плохая надежда на продолженіе его фокусовъ, тѣмъ болѣе, что не скоро опомнятся отъ Листа Московскія карманы!

Ныньче заложилъ первый кирпичъ въ нижнемъ коридорѣ большого театра. Кружалы всѣ сдѣланы для начинающихся сводовъ и дѣло ожидаетъ только, скоро ли пожалуетъ строитель, чтобы закипѣло совершенно!

Третье представленіе Ломоносова дало 188 р. сереб. Погода становится благотворнѣе!

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [3]).

21 мая:

Вчера имѣлъ честь получить пріятнѣйшее письмо В. П. съ г. Захаровымъ [4]), съ которымъ поговоря о музыкѣ и о методѣ его преподаванія, заранѣе поздравляю Московскую Дирекцію и радуюсь будущимъ успѣхамъ здѣшняго театральнаго училища! Онъ, кажется молодой человѣкъ съ прекрасными надеждами, положитъ основу тому, о чемъ душа моя давно тоскуетъ! Какъ любитель музыки и какъ маленькое звѣнышко москов-

---

[1]) Орѳографія подлинника.

[2]) Въ нѣмецкой труппѣ Москов. Имп. Театровъ состоялъ въ это время артистъ (онъ же хористъ) Фердинандъ Гилль, принятый на службу въ 1834 г. и уволенный вь 1851 г. (Общ. Арх. Мин. Имп. Д., оп. 97/2121, д. № 6380). Можетъ быть Листъ игралъ въ пользу своего соотечественника?

[3]) Общ. Архивъ Мин. Имп. Двора, оп. 97/2121, д. № 9740.

[4]) Письма въ перепискѣ нѣтъ.

скаго театра, за него приношу В. П. искреннюю признательность. Мы съ нимъ не разладимъ, пойдемъ дружно къ указанной вами прекраснѣйшей цѣли если не удастся формировать высокихъ пѣвцовъ, такъ уже навѣрно не выйдутъ не Бантышевы и не Стрѣльскіе съ Кампаніей. Ныньче я отбираю на первый случай 10 мальчиковъ и 10 дѣвочекъ, болѣе другихъ оказывающихъ способности къ музыкѣ, съ которыми приступимъ къ начальной теоріи!

Оперная часть, исключая единственно Леонову въ такомъ невѣжествѣ, что выразить это вполнѣ, придется только указать на Теплова! Не знаю, согласитесь ли вы съ замѣчаніемъ, почерпнутымъ мною изъ небольшого опыта, что оперныя труппы наши всегда и вообще въ большемъ невѣжествѣ противу драматической! Я уже начинаю думать, что музыка развивая душу, не подавляетъ ли разсудокъ? Въ драматической труппѣ со многими артистами можно говорить, толковать о ихъ искусствѣ! Что прикажетѣ [1]) говорить съ нашими пѣвцами? Поетъ себѣ, да и только! Глупъ, самонадѣянности неограниченной, ничѣмъ не доказанной! И если бываютъ исключенія, то они такъ рѣдки, что я любя много еще театръ и вѣртясь [2]) съ этимъ народомъ болѣе 25 лѣтъ, не отыщу въ памяти просвѣщеннаго opернаго Артиста, тогда какъ въ драмѣ или комедіи, можно назвать ихъ десятками. А кто же не согласится, что драмма [3]) требуетъ даже философскаго взгляда, требуетъ высокаго знанія изворотовъ души и страстей человѣка! Заимствуя безпрестанно свѣдѣніями историческими! Это я давно хотѣлъ высказать и не знаю, въ заблужденіи ли я? Вамъ я въ этомъ совершенно повѣрю! Оперные сюжеты совсѣмъ другіе люди! Иначе говорятъ! Ходятъ, думаютъ, а ужъ судятъ? Боже упаси такихъ судей!! Душевно жалѣю, что случай не привелъ меня ближѣ [4]) сойтись съ

---

[1]) Орѳографія подлинника.
[2]) Орѳографія подлинника.
[3]) Тоже.
[4]) Тоже.

Рубини, дабы навѣрное исповѣдать, что онъ такое, исключая превосходнаго его таланта?

Говоря о пѣвцахъ, приношу вамъ жалобу небольшую на нашихъ оставшихся пѣвицъ! По милости Стрѣльской другой разъ отмѣняемъ Черное Домино [1]). День здорова, два дня больна. Михайлова [2]) въ нѣсколько недѣль не можетъ за нее приготовить партію такъ, чтобы не страшно было ее выпустить на сцену. И потому нетерпѣливо ожидаемъ возвращенія г-жи Леоновой, безъ которой на Большой сценѣ есть еще нѣкоторыя оперы, въ которыя поѣдутъ, а ужъ въ Малый театръ безъ нее никого и ни на что не заманишъ!

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [3])

23 Мая:

Имѣю честь представить В. П. репертуаръ въ коемъ изволите усмотрѣть начинающіеся спектакли въ паркѣ. Желательно было бы, чтобы прибыль отъ нихъ была существеннѣе городскихъ, которые отъ улутчающейся [4]) ежедневно погоды, начинаютъ примѣтно ослабѣвать, несмотря на новость и свѣжесть многихъ спектаклей и даже на появленіе новыхъ хорошихъ артистовъ. Прошлый годъ было великое подспорье, большой театръ, въ которомъ иногда балѣты [5]) и большія оперы выручали. Нынче остается постоянно на сборныхъ драматическихъ представленіяхъ, а еще въ добавокъ съ обобранными карманами послѣ зимнихъ сильныхъ спектаклей и консертовъ двухъ колосальныхъ артистовъ!

Я слышалъ, что Башиловъ, [6]) видя свое нещастное положеніе съ

---

[1]) Опера Обера, впервые дана въ Спб. въ 1838 г.

[2]) Анна Михайлова, по окончаніи въ 1839 г. Театр. Школы, выступала въ французскихъ спектакляхъ, а также и балетахъ (училась у г-жи Геленьсоръ). Переведена затѣмъ въ оперу на контральтовыя партіи. Въ отставку уволена въ 1850 г. (Общ. Арх. Мин. Имп. Д., оп. 97/2121, д. № 15039).

[3]) Общ. Арх. Имп. Дв., 97/2121, д. № 9740.

[4]) Орѳографія подлинника.

[5]) Тоже.

[6]) Содержатель увеселительнаго сада въ Петровск. паркѣ. Въ честь его впослѣдствіи одна изъ Московск. улицъ названа «Башиловкой».

воксаломъ, которому надняхъ было прежалкое открытіе, завербовываетъ къ себѣ Рудольфа, который хотя и немного замѣнитъ въ немъ, но въ корнѣ можетъ врѣдить [1]) нашимъ представленіямъ тамъ же, на что я и просилъ Александра Дмитріевича обратить вниманіе Конторы, дабы не встрѣтилось того же, что съ Цыганами, которые обязаны были кончить свой концертъ, по его словамъ, въ 7 часовъ, а отъ нихъ пріѣхалъ Листъ въ бенефисъ Усачева гораздо за половину девятаго часа!

Г. Вальтеръ [2]) не могъ представить полнаго репертуара за неимѣніемъ пьесъ по болѣзни г-жи Шамбери, у которой, не знаю отчего, распухли ляжки, и окончательнаго термина службы 1-го Іюля г-жа Реаль [3]), о чѣмъ онъ говорилъ мнѣ, имѣлъ уже честь донести В. П.

Елементарный [4]) классъ г. Захарова возымѣлъ свое доброе начало. Избраннымъ мальчикамъ и дѣвочкамъ при семъ имѣю честь приложить списокъ [5]), сверхъ 20 я оставилъ еще въ залахъ 4 учениковъ. Въ этотъ классъ я старался помѣстить болѣе тѣхъ, которые занимаются съ успѣхомъ по всѣмъ инструментальнымъ классамъ, во всякомъ случаѣ изъ нихъ могутъ выйдти полѣзныя музыканты. Дѣвочки выбраны изъ тѣхъ, (кои) не столько способны къ танцамъ, и имѣютъ вѣрнѣе другихъ слухъ! Мнѣ пріятно думать, что этимъ классомъ положилъ зародышъ начальной Консерваторіи, который со временемъ можетъ соперничать съ Ги́гантскими предначертаніями извѣстныхъ уже прожекторовъ а внимательная заботливость ручается, какъ и во всѣхъ начинаніяхъ вашихъ за вѣрный успѣхъ!

---

[1]) Орѳографія подлинника.

[2]) Стефанъ Вальтеръ (Walter) сначала артистъ, а затѣмъ режиссеръ француз. труппы Моск. Театровъ. Въ Общ. Арх. М. Имп. Дв. о немъ три дѣла: оп. 97/2121 д. №№ 8868, 9209 и 10664.

[3]) Луиза Реаль, вмѣстѣ съ мужемъ Адольфомъ, были въ составѣ франц. труппы Моск. Театровъ, куда приглашены 16 Іюня 1842 г. (Общ. Арх. Мин. Имп. Д., оп. 97/2121, д. № 9246).

[4]) Орѳографія подлинника.

[5]) При письмѣ списка нѣтъ.

Прежде нежели я объясню прилагаемый при семъ рапортичкѣ вечерового сбора [1]), позвольтѣ испросить позволенія вашего разсказать довольно смѣшной *кипроко* [2]), происходящій отъ дурного коректора нашей Типографіи! Я давно замѣчалъ, что московскія дамы особенно любятъ помѣщаться въ *бель-этажѣ* [3]), причинъ такому стремленію придумывалъ я много. Но разсматривая внимательно рапортичку я замѣтилъ вещь, которую проглядѣли всѣ и которая существуетъ уже болѣе четырехъ мѣсяцевъ. Извольте взглянуть на названіе ложъ *бель-этажа* и вы вѣроятно улыбнетесь и едва ли не согласитесь, что многимъ дамамъ такое размѣщеніе очень пріятно!! Простите мнѣ, что я съ такой глупостью отвлекаю вниманіе ваше!

Листу въ Москвѣ удружили! Между прочимъ Московскимъ вздоромъ, носится слухъ, что его одоратеры-аматеры обыграли болѣе нежели на 15 т. въ послѣднія дни его здѣсь пребыванія. Этотъ дилетантъ, или вѣрнѣе банный листъ кажется Алексѣй Голицынъ или Васильевъ, а вѣрнѣе всего, что и вмѣстѣ. Они свое дѣло сдѣлали: наслушались его и, какъ водится, съ честью проводили!!.

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [4]).

31 Мая:

На пятничный спектакль, объявленный на Маломъ театрѣ, до трехъ часовъ не было взято ни одного билета, почему оный былъ и отмѣненъ, вслѣдствіе чего слѣдующій русскій и французскій дозвольте перенести уже въ Петровскій паркъ, который можетъ быть болѣе привлечетъ посѣтителей. Погода вдругъ наступила такая жаркая, которой и старики въ Іюлѣ не запомнятъ. Изъ Московскихъ Вѣдомостей изволитѣ усмотрѣть, что

---

[1]) Рапортички при письмѣ нѣтъ.
[2]) Курсивъ подлинника.
[3]) Курсивъ подлинника.
[4]) Общ. Архивъ Мин. Имп. Двора, Оп. 97/2121, д. № 9740.

контора Воксала не довольствуется однимъ Рудольфомъ, но пригласила еще пѣвца Граціани. Содержатели садовъ и Воксала, спрятавшись подъ тѣнью деревъ, вѣроятно полагали себя огражденными и отъ дозволенія отъ Дирекціи. По полученіи нынѣшній день бумаги отъ В. П., о запрещеніи въ дни Дирекціи представленій въ Воксалѣ, Александръ Дмитріевичъ хотѣлъ писать въ *Контору Воксала*, но я ему доказывалъ, что эта Контора Воксала есть какой-то миѳъ, а, вѣрнѣе, отписать къ Оберъ-Полиціймейстеру, который, не давши имъ полицейской команды, можетъ воспретить представленія. Точно также, какъ далъ Полицмѣйстеръ дозволеніе и въ саду Закревской дачи г. Бергамаско, что самое объявлено въ газетахъ. У меня всегда бродила мысль, дабы всякаго рода представленія, исключая Масляницы и Свѣтой недѣли, неиначе дозволялись какъ Дирекціей.

Во всякомъ случаѣ при теперешней погодѣ трудно считать насколько нибудь порядочные сборы изъ частыхъ спектаклей, а потому дозвольтѣ оставить съ недѣлю по три русскихъ спектакля и два французскихъ, изъ коихъ два русскихъ могутъ быть даны въ Паркѣ, смотря по ихъ выгодѣ, а третій русскій въ городѣ. Французскіе оба будутъ, я полагаю, выгоднѣевъ Паркѣ, гдѣ живетъ публика болѣе посѣщающая французскіе спектакли. Слухи носятся, что мы скоро будемъ имѣть удовольствіе видѣть В. П. Дай Богъ, что это была правда!

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [1]).

7 Іюня:

М. Г. Александръ Михайловичъ.

Измѣняющаяся отъ дождей погода, заставила насъ объявить подъ афишами: «если съ двухъ часовъ пополудни погода будетъ неблагопріятная, то объявленные спектакли въ Петровскомъ паркѣ будутъ перенесены въ Малый театръ. Вчера послѣ скачьки [2]), наѣхало болѣе обыкновеннаго, сбору было 133 р. 10 к. сер. Завтрашній день должна была идти опера Лунатикъ [3]), но такъ какъ она довольно сбивчива, то персонажи безъ

---

[1]) Общ. Арх. Мин. Имп. Двора, Оп. 97/2121, д. 9740.

[2]) Орѳографія подлинника.

[3]) Невѣста—лунатикъ, опера Беллини. Впервые дана въ СПБ. въ 1837 г.

Іоганниса [1]) никакъ не рѣшались пуститься. Незнаю почему онъ не ѣдетъ и, несмотря на просроченныя пять дней уже отпускъ, ничѣмъ не отзывается! Леонова говоритъ, что она видѣла его въ Петербургѣ, но что онъ вовсе не собирался ѣхать! Леонидовъ очень занемогъ сильными головными болями. Ему ставили піявки, отъ которыхъ ему пользы было мало. Какъ наступаетъ вечеръ, онъ начинаетъ жестоко страдать.— Стрѣльская опять выкинула, ей, какъ видно, это очень полюбилось! У воспитанницы Петровой сдѣлалась крапивная лихорадка и ее положили въ больницу, едва ли черезъ недѣлю ей позволятъ выдти.

Правящій должность Оберъ-Полицеймейстера Брянчаниновъ [2]), никакого отвѣта рѣшительнаго не даетъ о дозволеніи Рудольфу дѣлать свои представленія въ Воксалѣ и не далѣе, какъ вчера, еще выкидывалъ штуки у Башилова, впротчемъ и у него было не много. Петровскій паркъ такъ пустѣетъ, что, еслибы не пополняли его наши артисты, онъ былъ бы похожъ на необитаемый островъ. Одинъ Михаилъ Николаевичъ [3]) катается въ кабріолетѣ и любуется на оставленный имъ памятникъ безъращетли--ваго предпріятія! Слабѣе идѣи [4]) построить въ паркѣ театръ, кажется придумать трудно! Теперь самъ тому смѣется!!

Г-жа Шамбери опять занемогла. Запорошила себѣ глазъ, который у нее пухнетъ и едва ли нынѣшнюю недѣлю покажется. Съ полученной партиціи балетъ Жизель [5]), я приказалъ выписывать партіи. Вѣроятно угодно В. П. пустить его при открытіи Большого театра, въ которомъ работы пошли бы несравненно спѣшнѣе, если бы изволили къ намъ скорѣе пожаловать!

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [6]).

---

[1]) Иванъ Іоганисъ былъ капельмейстеромъ въ Имп. Моск. Театрахъ (См. Общ. Арх. М. Имп. Д., оп. 97/2121, д. №№ 9186 и 9215).

[2]) Никита Петр., впослѣдствіи ген.-маіоръ въ отставкѣ.

[3]) Загоскинъ, писатель-романистъ, авторъ знаменитаго «Юрія Милославскаго». Съ 1831 по 1842 г. былъ Директоромъ Имп. Московъ. Театровъ.

[4]) Орѳографія подлинника.

[5]) Сочиненія Т. Готье и Перро, музыка Адама, представлена впервые въ СПБ. въ сезонъ 1842—1843 г.

[6]) Общ. Арх. Мин. Имп. Д., Оп. № 97/2121, д. № 9740.

10 Іюня:

Ожиданіе выздоровленія некоторыхъ артистовъ, оттянуло несколько составленіе новаго репертуара, который и. ч. представить В. П. Леонидовъ все еще боленъ и пользующій его докторъ, не можетъ навѣрно сказать, скоро ли онъ выйдетъ. Орлова, хотя и показалась послѣ кровопусканія, но проситъ не заставлять ее играть сильныхъ ролѣй, пока совершенно не поправится. Петрова [1]) еще въ больницѣ. Пріѣздъ Іоганнисъ даетъ намъ возможность давать оперу, если Леоновой будетъ лучше. Она нынѣшнимъ утромъ прислала ко мнѣ записку, что она простудилась и нѣсколько дней просидитъ дома. При постоянныхъ дождяхъ и несносномъ холодѣ, весьма немудрено простуживаться, живучи въ Сокольничей рощѣ, когда и въ городѣ нельзя отворить окна!

Г. Вителару купленъ прекрасный корандасъ [2]) за 600 р. и онъ завтра думаетъ отправиться. Дай Богъ, чтобы эта благая мысль имѣла успѣхъ [3]). Я представлялъ ему здѣсь басиста и весьма порядочный дишкантъ, которыми они были очень довольны. Въ Харьковѣ я совѣтовалъ имъ повидеться съ княземъ Шаховскимъ, которому я напишу [4]).

Если бы онъ имѣлъ на примѣръ некоторыя способности въ голосахъ, чтобы онъ по прежней страсти своей къ театру, представилъ бы ихъ на испытаніе. Это можетъ быть не лишнѣе. У князя Голицына было нѣ-

---

[1]) Авдотья Сергѣевна Петрова, артистка рус. труппы. См. Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 8683.

[2]) Очевидно «тарантасъ». Въ Словарѣ Даля нѣтъ объясненія этого слова, по всей вѣроятности принадлежащаго къ категоріи простонародныхъ.

[3]) Мысль заключалась въ томъ, чтобы поискать въ провинціи, главнымъ образомъ на югѣ, въ Малороссіи, хорошіе голоса для оперы. См. по этому поводу книгу Барона Н. В. Дризенъ «Матеріалы къ ист. рус. т.», 1905, стр. 241.

[4]) Полковникъ кн. Шаховской былъ въ числѣ лицъ Особаго Комитета, который по назначенію Харьковскаго Ген.-Губернатора съ 1849 г. управлялъ Харьк. театромъ. Н. И. Черняевъ (Харьковскій Иллюстр. Театр. Альманахъ). Ошибочно смѣшивать его съ извѣстнымъ драматургомъ кн. А. А. Шаховскимъ, авторомъ ком. «Липецкія воды» и пр.

сколько хорошихъ голосовъ. За присланныхъ волторнистовъ, позвольте принести величайшую благодарность, подобныхъ еще не бывало въ Москвѣ! Исключая талантъ ихъ, они кажется славные ребята. Оркестръ много выиграетъ при двухъ такихъ музыкантахъ. Двоимъ изъ прежнихъ послана уже повѣстка, объ ихъ увольненіи по истеченіи трехъ мѣсяцевъ. Гуссаку [1]) весьма не хочется выходить вонъ!

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [2]).

9 іюля:

Полученное нынѣшній день предписаніе В. П., разрушило пріятнѣйшія надежды видѣть васъ въ Москвѣ къ 15-му числу. Дай Богъ, чтобы это отложилось не на долго! Въ слѣдствіе приказанія вашего русскій большой дивертисементъ, приготовленъ сколь можно лучшій по нашимъ средствамъ! Онъ состоитъ въ родѣ Сѣмика. Большіе русскіе кордебалеты съ березкой и съ лучшими отдѣльными плясками, между которыми я помѣстилъ и Славянскую изъ Аскольдовой могилы. Такъ какъ здѣсь много любителей казацкихъ плясокъ, то меньшая Санковская, вмѣстѣ съ Ришардомъ [3]), выучили новую очень ловкую казацкую пляску, съ удачной музыкой Іоганиса. Бантышевъ пропоетъ русскую пѣсню, лучшую изъ его репертуара! Изъ трехъ хоровъ пѣсенниковъ я не выбралъ ни одного, потому что они прескверные и приладилъ своихъ хористовъ, въ добавокъ досталъ отличнаго ложечника и акомпанирующаго въ бубенъ и свои пѣсенники пойдутъ очень ладно. Это намъ и впредь пригодится! Изъ французскихъ пьесъ, составленныхъ Г. Вальтеромъ, мнѣ кажется лучшими тѣ, которымъ списокъ при семъ имѣю честь представить [4]). Всѣ означенныя пьесы идутъ круглѣе другихъ, въ обстановкѣ очень чисты и опрятны. Въ означенномъ спектаклѣ съ русскимъ дивертисементомъ могъ бы идти Oscar, какъ лучшая пьеса

---

[1]) Объ этомъ музыкантѣ свѣдѣній въ Общ. Арх. Мин. Двора не сохранилось.

[2]) Общ. Арх. Мин. Имп. Двора, оп. 97/2121, д. № 9740.

[3]) Въ балетной труппѣ Москов. театровъ было два танцовщика по фамиліи Ришардъ, старшій и младшій. Старшій Іосифъ былъ кромѣ того режиссеромъ балетной труппы. (Общ. Арх. М. Дв., оп. 97/2121, д. №№ 9717 и 11009).

[4]) Списка нѣтъ.

изъ здѣшняго французскаго репертуара. Князя Щербатова [1]) ожидаютъ въ Москву нынче вечеромъ, онъ поѣхалъ въ деревню къ женѣ! По слухамъ Московскимъ Гроссъ-Герцога ожидаютъ завтра [2]). Вѣроятно въ первый день пріѣзда онъ въ театрѣ не будетъ, во всякомъ случаѣ завтра во французскомъ спектаклѣ въ представленіи пьесы мною полученные отъ В. П.: *Un peché de Jeunesse* [3]), передъ оной *La léctrice* [4]). Слѣдующаго репертуара потому непредставляю В. П., что онъ во время пребыванія Герцога можетъ ежедневно измѣняться, а назначены лучшіе наши водевили: *Боярская спѣсь* [5]), *Новички въ любви* [6]), *Хороша и дурна* [7]) и я велѣлъ всѣмъ заготовить на Маломъ театрѣ третій актъ *Аскольдовой Могилы.* Изъ драмъ можетъ идти *Ломоносовъ* и *Русская боярыня.*—Сегодня сошелъ съ Леонидовымъ *Кинъ*, въ которомъ много у Леонидова было сценъ прекрасныхъ! Послѣ третьяго акта его вызвали и онъ въ этомъ актѣ дѣйствительно былъ лучше всѣхъ Киновъ игравшихъ эту роль въ Москвѣ. Онъ сулитъ надежную будущность театру, если не измѣнитъ ему здоровье. Сбору было 154 р. 50 к. сер.

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [8]).

Отъ 19 іюня:

На оперу надежда была плоха. Вчерашняго числа «Лунатикъ», которая прошла препорядочно, дала 136 р. 15 к. с. сбору, а оперы не было съ начала лѣта. Леонидовъ вышелъ, но еще очень слабъ, однако съ будущей недѣли начнемъ репетировать «Кина» и «Заколдованный домъ» [9]). Насту-

---

[1]) Алексѣй Григорьевичъ, генералъ отъ инфантеріи, участвовалъ въ войнахъ съ Франціей и съ Турціей (1813 и 1831 г.г.). Московскимъ Генералъ-Губернаторомъ назначенъ въ 1843 г. Умеръ въ 1848 г.

[2]) Рѣчь идетъ о Вел. Герцогѣ Мекленбургъ-Шверинскомъ, Фердинандѣ-Францѣ, пріѣхавшемъ въ Москву изъ Спб. 10 іюля («Моск. Вѣд.», № 83, 1843 г.).

[3]) Comédie en 1 acte, par M. M. Samson er Julles de Waiily. Представлена впервые въ СПб. въ сезонъ 1843—1844 г.г.

[4]) Ou une folie de jeune homme, comédie Vandeville en 2 actes, par M-r Bayard

[5]) Барская спѣсь, водевиль Д. Ленскаго.

[6]) Новички въ любви, водевиль Н. Коровкина.

[7]) Хороша и дурна, глупа и умна, водевиль Скриба, перев. Д. Ленскаго.

[8]) Общ. Арх. Мин. Имп. Дв., оп. 97/2121, д. № 9740.

[9]) Драма, въ переводѣ П. Ободовскаго.

пившія жары весьма благопріятны штукатуркѣ въ Большомъ театрѣ, но за то видимо опустошаютъ Москву. Все или пребываетъ въ деревнѣ, или живетъ загородомъ. Едва ли это гдѣ нибудь столько замѣтно, какъ въ Москвѣ! Къ неудобствамъ театра въ Петровскомъ паркѣ, не доставало одного, чтобы онъ былъ ненадеженъ! Вчера Федоровъ [1]) донесъ, что стойки, поддерживающія сцену такъ сгнили, что можетъ произойти великая проказа! Подъ сценой никогда не просыхаетъ, стоитъ вода во время сильныхъ жаровъ, а по словамъ Архитектора, онъ строенъ на такую живую руку, что удивительно, какъ онъ еще держится! При осадкѣ сцены могутъ вывалиться кулисы и чтобы не надѣлать бѣды я просилъ Александра Дмитріевича обратить на это побольше вниманія. На сценѣ въ паркѣ въ русскихъ дивертисментахъ бываетъ иногда болѣе восьмидесяти человѣкъ народу и, Боже упаси, какого ни есть случая! Еслибы было устроено надъ сценой болѣе продушенъ, можетъ быть ледъ не лѣжалъ [2]) бы до половины мая мѣсяца. Отъ этого театра польза не постоянно превосходить сборовъ городскихъ и потому не было ли бы лучше іюль мѣсяцъ играть постоянно въ Маломъ театрѣ? Живокини готовъ бы оставаться до 25 іюля, съ тѣмъ, чтобы отпускъ его продолжался бы уже до 25 августа. Теперь онъ необходимѣе, нежели съ открытія послѣ успенскаго поста и есть еще время удержать его, если В. П. на то соизволите.

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [3]).

21 іюня:

Шаги дѣятельности Вашей, въ усовершенствованіи Театровъ такъ быстры, такъ неожиданны, что едва одной мыслью можно слѣдовать за ними! Давно ли попеченіями В. П. составлялся только зародышъ Итальянской оперы, какъ уже въ полнѣ совершается вѣликое дѣло! Чего изящ-

---

[1]) Михайло Федоровъ былъ сначала «театръ-мейстеромъ» СПб. Михайловскаго театра, а потомъ машинистомъ Моск. театровъ (Общ. Арх. Мин. Имп. Двора, оп. 97/2121, д. № 7208).

[2]) Орѳографія подлинника.

[3]) Общ. Арх. Мин. Имп. Двора, оп. 97/2121, № 9740.

наго не переложено заботливой рукой вашей изъ Европы на нашу неблагодарную почьву? [1]). Балѣтъ [2]) имѣлъ Тальони и поставленъ на ту стѣпень [3]) выше которой едва ли можетъ гдѣ нибудь существовать? Французская комедія доведена до совершенства, которому и сами Парижанѣ [4]) позавидовали бы! Недоставало Итальянской оперы и вотъ она возымѣла прочное начало! [5]). Не говоря уже о Петербургѣ, историческое пособіе для Москвы къ улучшенію здѣшнихъ театровъ вѣроятно стоитъ величайшаго труда, а болѣе еще и самоотверженія! При разнообразныхъ трудахъ вашихъ, еще болѣе остаюсь признательнымъ къ вниманію вашему о моей оперѣ и не скрою отъ В. П. чего бы хотѣлось моему родительскому сердцу! При теперешнемъ составѣ Итальянской оперы въ Петербургѣ, я бы желалъ чтобы удостоили поставить *Сонъ на яву* въ Москвѣ, соблаговоливъ оказать величайшую милость: на первое время прислать въ Москву хотя одного изъ бассовъ петербургскаго театра для роли *Домового.* Отстраняя всякое пристрастіе, при небольшой опытности моей, я убѣжденъ въ томъ, что эта опера можетъ принести значительную прибыль, въ особенности потому, что въ ней столько разнообразія и столько элементовъ, служащихъ довольно вѣрной порукой успеха! [6]). По музыкальному своему расположенію, какъ и по довольно сложному ходу самой пьесы, мнѣ бы хотѣлось понянчить съ самыхъ пеленъ свое дѣтищѣ [7]), чего въ короткое пребываніе въ Петербургѣ сдѣлать почти невозможно! Милостиво проститѣ [8]), если я увлекаюсъ [9]) слишкомъ большимъ къ ней пристрастіемъ и еще болѣе

---

[1]) Орѳографія подлинника.

[2]) Тоже.

[3]) Тоже.

[4]) Тоже.

[5]) Итальянская опера появилась на сценѣ Спб. Большого театра въ сезонъ 1843—1844 г.г. Составъ ея, дѣйствительно, былъ блестящій: Рубини, Віардо, Тамбурини и т. д.

[6]) Орѳографія подлинника.

[7]) Орѳографія подлинника.

[8]) Тоже.

[9]) Тоже.

надеждой на снисхожденіе В. П. Опера готова и можетъ быть пущена въ ходъ. Нѣсколько не совсѣмъ оконченныхъ тактъ оркестровки послѣдняго акта поспѣютъ къ своему времени. Къ зимѣ она можетъ быть дана, если не задержатъ г.г. Декораторъ и машинистъ, у которыхъ, впрочемъ, никогда нѣтъ конца предпріятію! Отъ В. П. зависитъ сдѣлать полное наслаждѣніе [1]) мое не во снѣ, рѣшить судьбу двухлѣтняго труда, едва ли не послѣдняго артистической моей жизни!

Г. Архитекторъ дѣйствительно нашелъ согнившими стойки, поддерживающія сцену Петровскаго парка и находитъ возможнымъ исправлять ихъ изъ подволь [2]), не останавливая продолженія тамъ спектаклей!

Вчерашняго числа, отъ перемѣняющейся ненастной погоды, объявленный спектакль въ паркѣ «Отцовское проклятіе» [3]) и «Комедія съ дядюшкой» [4]), былъ перенесенъ въ Малый театръ, въ который набралось на 160 р. 50 к. серебр.

Музыка балета «Колдунъ» [5]) доставлена въ полномъ оркестрѣ, а изъ «Озера Волшебницъ» [6]) находится только первый актъ. Если угодно ставить оный, то нужно будетъ выслать музыку всего балета, котораго здѣсь нѣтъ.

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [7])

24 Іюня:

Полученную мною французскую пьесу я передалъ Вальтеру и присемъ имѣю честь приложить назначеніе ролей [8]), которыя, кажется, довольно вѣрны. Онъ часто жалуется, что Артисты, не имѣющіе въ пьесахъ нѣкоторыхъ сильныхъ ролей, очень ими неглижируютъ, что и дѣйстви-

---

[1]) Орѳографія подлинника.
[2]) Тоже.
[3]) Переводная драма Визапура.
[4]) Оригинал. водевиль П. Григорьева 1-го.
[5]) Тоже «Хромой Колдунъ», соч. Титюса.
[6]) Балетъ Тальони. Впервые представленъ въ Спб. въ сезонъ 1840—1841 г.г.
[7]) Общ. Арх. Мин. Имп. Двора, оп. 97/2121, д. № 9740.
[8]) Списка въ дѣлѣ нѣтъ.

тельно правда! Нельзя же всѣмъ и во всякой пьесѣ занимать первыя роли. Мнѣ кажется *Вальне* [1]) очень избаловался и становится вовсе не слышенъ и не интересенъ. Теперь только начали замѣчать, какъ выше его былъ *Герве* [2]). Тотъ нравился постоянно и безъ большого форса доставлялъ большое удовольствіе.—Теперь Москву занимаютъ двѣ вещи: Выставка [3]) и дѣйствія новаго Генералъ-Губернатора Щербатова, который при началѣ управленія, отнялъ казаковъ отъ господъ полицеймейстеровъ, отъ чего они повѣсили носъ, а не знаю почему Москвѣ отъ этого весело! Въ первое представленіе къ нему полиціи говорилъ имъ огромнѣйшую рѣчь, которой содержаніе можно выразить нѣсколькими словами: «Господа! Вы всѣ канальи, сколько васъ ни есть! Теперь прошу ухо держать востро!» Просто и кажется убѣдительно!

На выставкѣ многихъ занимаетъ то, что первый самый предметъ, встрѣчающійся зрителю «старшій сынъ» Михаила Николаевича Загоскина [4]), выставленный въ мундирѣ, при панталонахъ Лосинаго завода. Не знаю почему и это находятъ смѣшнымъ! Простите меня, что я подобный вздоръ сообщаю. Тутъ всего забавнѣе то, что это не выдумано! Ненастная погода не улучшается! Не дай Богъ, чтобы она во весь Іюль продолжалась, какъ и прошлаго года!

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [5]).

11 Іюля:

Его Высочество [6]) прибылъ въ Москву нынче въ половинѣ второго ночи. Въ три часа ночи получилъ я извѣстіе отъ Г. Оберъ-Полиціймей-

---

[1]) Артистъ французской труппы.

[2]) Людвигъ Герве, артистъ франц. труппы Моск. театровъ. Поступилъ на службу въ 1832 г. (Общ. Арх. М. Имп. Д., оп. 97/2121, д. № 9209).

[3]) Въ Москвѣ въ это время была Третья выставка россійскихъ изданій. (Рецензіи о ней см. въ «Моск. Вѣд.» за іюнь и іюль м. 1843 г.).

[4]) Сынъ М. Н. Загоскина, Николай Михайловичъ въ чинѣ Кол. Рег. служилъ въ канцеляріи Московскаго Гражд. Губернатора «для переписки бумагъ» (Моск. Адресъ-Календарь 1842, т. 2, 41).

[5]) Общ. Арх. Мин. Имп. Двора, оп. 97/2121, д. № 9740.

[6]) Герцогъ Мекленбургъ-Шверинскій.

стера, что Его Высочеству угодно быть въ театрѣ. Вся ночь прошла въ составленіи и безпрестанной корректурѣ афиши нашей сонной типографіи. Въ 7 часовъ афиша, которую имѣю честь при семъ представить [1]), была уже во дворцѣ. Спектакль состоялъ изъ комедіи *Oscar* и русскаго дивертиссмента, который прошелъ очень удачно. Всѣ были одѣты чисто и пляски хорошо срепетованы. Его Высочество приказалъ начинать безъ себя и пріѣхалъ въ половинѣ второго акта. Дивертиссментомъ остался кажется. доволенъ, сколько я могъ судить, слѣдуя (слѣдя) за нимъ изъ дали. Во вторникъ, т. е. послѣ завтра изъявилъ желаніе быть въ театрѣ и баронъ Мейендорфъ, которому я представилъ списокъ французскихъ пьесъ, о которыхъ я имѣлъ честь доносить В. П. выбралъ двѣ слѣдующія: «Un peché de Jeunesse» и «La vue de la lune». Въ заключеніе спектакля просилъ, нельзя ли передвинуть на вторникъ третій актъ «Аскольдовой могилы», объявленный завтрашній день, что уже и исполнено будетъ въ завтрашней афишѣ. Спектакль нынѣшній изволилъ смотрѣть изъ боковой царской ложи, въ которой была вся его свита, кн. Щербатовъ и баронъ Боде. Завтра, въ понедѣльникъ, изволитъ быть въ воксалѣ, гдѣ будетъ маскарадъ и фейерверкъ, почему нашъ спектакль отмѣняется, затѣмъ, что вѣроятно всѣ бросятся въ воксалъ. Нынче сбору было 360 р. 75 к. сер. Было много ложъ и креселъ пустыми.

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [2]).

13 Іюля:

Сегодня Его Высочество изволилъ быть въ театрѣ. Афиши спектакля имѣю честь при семъ представить В. П. [3]). Пріѣхалъ почти къ началу спектакля и просидѣлъ до конца и былъ особенно доволенъ третьимъ актомъ «Аскольдовой могилы». Его Высочеству угодно было вызвать меня въ ложу и удостоить меня лестной похвалой!!—Этотъ актъ дѣйствительно прошелъ прекрасно. Давно я самъ не слыхалъ его съ такимъ удовольствіемъ. Де-

---

[1]) Афиши при письмѣ нѣтъ.

[2]) Общ. Арх. Мин. Имп. Д., оп. 97/2121, д. № 9740.

[3]) Афиши въ дѣлѣ нѣтъ.

корація была нѣсколько подновлена, костюмы были въ порядкѣ. Бантышевъ пѣлъ лучше, нежели когда нибудь! Завтрашній день изъявилъ желаніе быть опять въ театрѣ и изволилъ назначить пьесу «Les memoires du diable» [1]). Онъ будетъ кушать въ Кузьминскомъ у Кн. Сергія Михайловича [2]) и хотѣлъ поспѣть къ началу, однакоже просилъ не дожидаться его къ спектаклю.

Въ ночь кажется изволитъ отправляться изъ Москвы. Сбору нынѣшній день было 281 р. 85 к. сер. Я боюсь, чтобы завтра въ театрѣ не было пусто.

Всѣхъ болѣе доволенъ прибытію Его Высочества, кажется, Башиловъ, который вчерашній день давалъ маскарадъ въ воксалѣ, который удостоилъ своимъ посѣщеніемъ Принцъ! Танцовалъ съ Щербатовой и народу набралось человѣкъ *600*, чего Башиловъ съ открытія воксала не видывалъ!

Нынѣшній день Его Высочество кушалъ въ Русскомъ Пѣвческомъ Трактирѣ [3]), гдѣ много смѣялся величинѣ пироговъ и разнообразію поросятъ, которыхъ и нажарили и наварили безъ числа.

Леонидовъ нашъ опять просится въ больницу, чего мнѣ крайне жаль! Во вторникъ, однако, хотѣлъ во второй разъ сыграть Кина!

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [4]).

14 Іюля:

Несмотря на обѣдъ въ Кузьминскомъ, Его Высочество изволилъ пріѣхать нынче къ началу спектакля, афишу котораго имѣю честь при семъ представить В. П. [5]). Я думаю, что въ театрѣ будетъ мало посѣтителей и оно, къ сожалѣнію, такъ и случилось, сбору было 17 р. 95 к. сер. Внутренно упрекалъ я здѣшнюю аристократію, которую не хватаетъ на

---

[1]) Comedie Vaudeville en 3 actes, par M. M. Etienne Arago et Paul Virmond. Впервые сыграна въ СПб. въ сезонъ 1842—1843 г.г.

[2]) Голицынъ С. М. былъ (въ 1830 г.) Попечителемъ Моск. Уч. Округа, а затѣмъ предсѣдателемъ Опекунскаго Совѣта. См. Родъ Голицыныхъ, т. 1, Спб. 1892, 153. Имѣніе Кузьминская или Кузьминки находилось по Коломенской дорогѣ, въ 7 вер. отъ Покровской заставы.

[3]) Нынѣшній ресторанъ Тѣстова.

[4]) Общ. Арх. Имп. Двора, оп. 97/2121, д. № 9740.

[5]) Афиши въ дѣлѣ нѣтъ.

три заказныхъ спектакля! Тогда какъ и оберъ-полицiймейстеръ разсылалъ ко многимъ съ извѣщенiемъ о посѣщенiи театра Его Высочествомъ. Спектакль прошелъ удачно! Маскарадъ на сценѣ одѣтъ былъ даже роскошно и Принцъ, казалось мнѣ, былъ очень доволенъ! За кулисами за то не совсѣмъ было благополучно! Въ антрактахъ между вторымъ и третьимъ актомъ Реаль поссорился съ Соммере [1]) и ударилъ Соммере перчаткой по щекѣ! Весь споръ продолжался почти безъ шуму и не болѣе одной минуты. Споръ зачался съ того, что Реаль началъ упрекать Соммере, что онъ никогда не ведетъ послѣднюю сцену второго акта, какъ было условлено. Соммере началъ оправдываться, что онъ забылъ. Реаль, начиная уже сердиться, сказалъ, что онъ и всегда забываетъ, на что Соммере отвѣчалъ, что Реаль лжетъ. Не успѣлъ онъ докончить, какъ Реаль ударилъ его по щекѣ перчаткой! Этого бы никто можетъ быть и не замѣтилъ, еслибъ Соммере не пришелъ жаловаться къ Вальтеру, что Реаль такъ ударилъ его ловко, что даже стеръ румяны съ лѣвой щеки!! Соммере спровадили домой во избѣжанiе шума, а Реаль спокойно докончилъ пьесу. Завтра обоихъ пригласили въ Контору!!

Его Высочество изволилъ отправиться нынче въ ночь, какъ мнѣ сказывалъ баронъ Мейендорфъ. Дожди насъ совсѣмъ затопили. Москва рѣка разлилась по весеннему и нынче съ трудомъ перевезли Принца изъ Кузьминскаго, потому что мало мостовъ стало!

Съ истиннымъ почтенiемъ и т. д. [2]).

23 Iюля:

Нездоровье гг. Ленскаго [3]), Потанчикова [4]) и Леонидова, измѣнили совершенно репертуаръ прошлой недѣли. У Ленскаго была жаба, которая еще и теперь его совершенно не оставляетъ. У Потанчикова начиналась горячка, которую прервали, а Леонидовъ занемогъ такъ, что едва ли скоро

---

[1]) С. былъ артистъ франц. труппы, а затѣмъ Гордеробмейстеръ (См. Общ. Арх. М. Имп. Д. Оп. 97/2121, д. № 9732 и 10156).

[2]) Общ. Арх. Мин. Имп. Дв., оп. 97-2121, д. № 9740.

[3]) Дмитрiй Тимоѳѣевичъ (1805—1860) болѣе извѣстенъ, какъ водевилистъ, чѣмъ актеръ. См. ст. о немъ В. А. Михайловскаго «Ежег. Имп. т.» 1910, III, 95—110.

[4]) Ѳед. Сем. (1861—1871), актеръ на характ, роли.

поправится. Къ сильнымъ головнымъ болямъ, затмѣвающимъ самую память, присоединилась сильнѣйшая простуда, отъ которой онъ безпрестанно кашляетъ, завалило ему бокъ и грудь такъ сильно, что доктора опасаются не обратилось бы это разстройство въ чахоточное расположеніе! Мнѣ его особенно жаль, потому что онъ становится необходимымъ и столько уже выгодныхъ ролей пріобрѣлъ въ своемъ репертуарѣ... Нашихъ артистовъ очень манитъ Нижегородская ярмарка и между прочимъ проситъ и г. Нѣмчиновъ. Но такъ какъ уже ѣдетъ Усачевъ и нельзя надѣяться на скорое поправленіе злоровья Леонидова, то ему бы, казалось мнѣ, можно бы и остаться, потому что для Малаго театра отсутствіе Живокини уже много значитъ, особенно безъ Щепкина и Мочалова для сборныхъ спектаклей!

Куликовъ [1]) доставилъ мнѣ пьесу «Вѣчная любовь» [2]), которая должна была идти въ бенефисъ Третьякова [3]). Онъ сказалъ мнѣ, что В. П. угодно было поставить оную здѣсь и она назначена въ слѣдующую пятницу. Не знаю, дѣлаетъ ли она здѣсь успѣхъ, но обставлена довольно вѣрно въ отношеніи персонажей. О пріѣхавшемъ французскомъ актерѣ г. Жене [4]) я много слышалъ отъ французовъ, видавшимъ его въ Парижѣ, онъ, говорятъ, съ большимъ комическимъ дарованіемъ. Много въ немъ натуры! Вальтеръ говорилъ мнѣ, что уже писалъ къ В. П. о дебютѣ его послѣ двухнедѣльнаго поста. Ожидаемая Актриса еще не пріѣхала! Оба эти персонажи совершенно оживятъ нашу французскую труппу!

Съ почтеніемъ и т. д. [5]).

---

[1]) Николай Ивановичъ (1815—1891), былъ актеромъ, а впослѣдствіе и режиссеръ Александр. т. Болѣе извѣстенъ какъ драм. писатель и переводчикъ.

[2]) Переводная ком. П. Федорова. Представлена впервые въ СПб. въ 1843 г.

[3]) Козьма Третьяковъ, артистъ драм. труппы СПб. театровъ, прослужилъ въ Москвѣ по 1833 г., а затѣмъ перешелъ на СПб. сцену. Въ 1843 г. онъ очевидно былъ въ командировкѣ въ Москвѣ, о чемъ, впрочемъ, въ оффиціальной перепискѣ Дирекціи свѣдѣній нѣтъ. (Общ. Арх. Мин. И. Д., оп. 97/2121, д. № 6029).

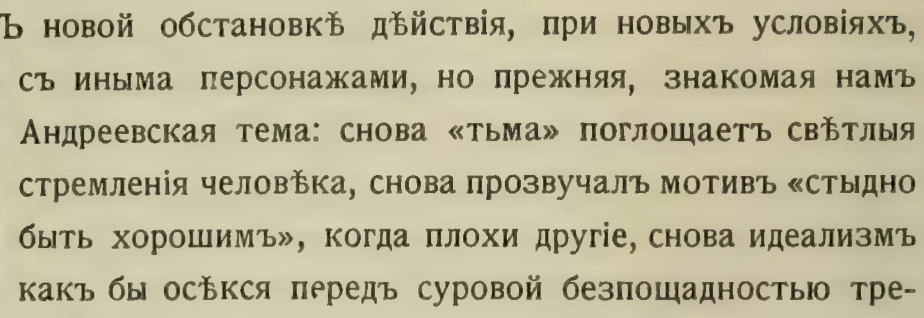
[4]) Имя артиста Жене не упоминаетея въ Архивныхъ документахъ Дирекціи Имп. т. Былъ артистъ Женьесъ, но къ 1843 г. онъ уже состоялъ пенсіонеромъ и игралъ въ СПб. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 4192).

[5]) Общ. Арх. Мин. Имп. Дв., оп. 97/2121, д. № 9740.

ОКОЛО ПРАВДЫ.

(По поводу драмы Леонида Андреева «Профессоръ Сторицынъ»).

Ѳ. БАТЮШКОВА.



Въ новой обстановкѣ дѣйствія, при новыхъ условіяхъ, съ иныма персонажами, но прежняя, знакомая намъ Андреевская тема: снова «тьма» поглощаетъ свѣтлыя стремленія человѣка, снова прозвучалъ мотивъ «стыдно быть хорошимъ», когда плохи другіе, снова идеализмъ какъ бы осѣкся передъ суровой безпощадностью требованій реальной жизни. Только вчерашній безвѣстный революціонеръ обратился въ «знаменитаго» профессора Сторицына и почувствовалъ онъ стыдъ за свои нравственныя качества, за свою душевную и физическую чистоту не передъ проституткой въ домѣ терпимости, куда революціонера Алексѣя (въ разсказѣ «Тьма») загнала необходимость укрыться отъ преслѣдованія полиціи, а передъ женой и ея любовникомъ, наконецъ, передъ сыномъ, съ которымъ профессоръ напивается въ ужасѣ передъ его паденіемъ, съ которымъ онъ готовъ поѣхать «туда, куда всѣ ѣздятъ»... «пріобщи меня къ твоему ничтожеству, къ великой грязи міра сего... Унизь меня, Сергѣй, унизь».

Эта сцена съ сыномъ—кульминаціонный пунктъ драмы,—вызвавшій горячіе протесты со стороны тѣхъ, кто не зараженъ пессимизмомъ автора, и тѣхъ, кто въ самооплеваніи не склоненъ видѣть необходимаго вывода изъ сознанія гордаго человѣка, что, возвышаясь надъ другими, онъ долженъ неизбѣжно унизиться, чтобы сравняться съ остальными. Но психологически такой поворотъ настроенія все же возможенъ. Нужно только очень убѣдительно его обставить. Въ своей новой драмѣ Леон. Андреевъ сдѣлалъ его правдоподобнымъ, не совсѣмъ, быть можетъ, убѣдительнымъ, но возможнымъ. Протестовать можно было бы только въ томъ случаѣ, если бы такое приниженіе себя рекомендовалось, какъ необходимое сред-

ство борьбы со зломъ. Но Л. Андреевъ отнюдь этого не утверждаетъ. Онъ говоритъ лишь—такъ бываетъ, такъ можетъ случиться. Это не абсолютная правда, а одна изъ разновидностей правды, что-то встрѣчающееся около правды: феноменъ, а не законъ жизни.

Въ цѣломъ—вся пьеса написана съ той вдумчивой серьезностью, которая составляетъ отличительную черту таланта Л. Андреева, рѣзкими, сильными, порой грубоватыми штрихами, съ попыткой заглянуть въ глубь души человѣка, и отнюдь не заслуживаетъ только отпора и того отрицательнаго отношенія, которое пьеса вызвала въ провинціи, да и въ нѣкоторыхъ столичныхъ органахъ печати. Однако, теоретически, быть можетъ, вполнѣ правильно намѣченная канва дѣйствій не расцвѣчена подлинными красками жизни, отзываясь нѣкоторой надуманностью. Вы все время какъ бы кружитесь около правды, не достигая настоящей живой правды. Слушая пьесу, ощущаешь иногда досадливое чувство, иногда становится скучно, потому что не можетъ не быть скучнымъ, когда васъ водятъ какъ бы на помочахъ, не даютъ самому вывести свои заключенія о типахъ и характерахъ, условіяхъ и явленіяхъ жизни, приводятъ къ опредѣленному тезису и дразнятъ подобіемъ правды, не давая ощутить настоящаго, подлиннаго, проникновеннаго изображенія истиннаго. Это недочетъ художественности, недостатокъ изобразительныхъ средствъ у писателя.

Схема, сама по себѣ, вполнѣ правдоподобна: выдающійся ученый и мыслитель, живущій отвлеченной жизнью, не знаетъ и не видитъ того, что подъ глазами у него дѣлается. Это, конечно, не только вѣроятно и правдоподобно, но почти банальное положеніе. Сыновья знаменитаго профессора—неудачники, жена измѣняетъ и становится жертвой грубаго любовника, который ее эксплоатируетъ—и это явленіе обычное. Въ профессора влюбляется одна изъ его слушательницъ, именитаго рода, и хочетъ порвать съ семьей и безсодержательной свѣтской жизнью, чтобы посвятить себя всецѣло своему учителю,—и это бываетъ. У профессора идеалиста есть другъ, тоже профессоръ, но позитивистъ, ставящій выше всего правду жизни, и онъ рѣшается открыть глаза своему идеалистически настроен-

ному другу, чтобы разсѣять туманъ, которымъ питаются его грезы. Это жестоко, потому что профессоръ Телемаховъ, другъ и пріятель Сторицына, который вызвалъ его, какъ доктора, выслушать и поставить діагнозъ, знаетъ, что у Валентина Николаевича болѣзнь сердца въ сильнѣйшей степени и что, «открывая ему глаза», онъ вскорѣ и закроетъ ему ихъ навсегда. Но видно, принципы сильнѣе элементарнаго чувства гуманности къ больному и Телемаховъ почитаетъ себя въ правѣ нанести смертельный ударъ Сторицыну. Какъ бы то ни было, схема правдоподобна и вполнѣ пріемлема, какъ канва для драматическаго дѣйствія. Къ ней присоединенъ вышеуказанный мотивъ о тьмѣ, притягивающей властно даже поборниковъ свѣтлаго начала: Сторицынъ не далъ себя всего побѣдить тьмѣ; онъ ограничился попыткой напиться и предложеніемъ сыну такъ сказать риторическаго характера. Но онъ ушелъ изъ дому и слѣдомъ умеръ въ квартирѣ своего пріятеля, потому что смерть его была предсказана при первомъ поднятіи занавѣса.

Какъ же расцвѣтилъ авторъ это схематическое начертаніе теоретически вполнѣ пріемлемой канвы дѣйствія? Въ какія плоть и кровь облекъ онъ свои образы, чтобы представить ихъ живыми, дѣйствующими по законамъ жизни людьми?

Самъ Сторицынъ, если и не вполнѣ фантастическій типъ,все-же довольно исключительный представитель университетской науки. Артистъ, исполнявшій роль Сторицына, нагримировался подъ Влад. Соловьева и это, на первый взглядъ, казалось довольно удачно придуманнымъ. Но Сторицынъ не совсѣмъ Влад. Соловьевъ, или даже точнѣе—совсѣмъ не Влад. Соловьевъ. Онъ не аскетъ, не религіозный мыслитель и убѣжденный поборникъ православнаго исповѣданія; Соловьевъ не былъ слѣпъ относительно того, что вокругъ него дѣлалось, и уже никоимъ образомъ не поддался бы силѣ тьмы, чтобы унизиться передъ живущими во тьмѣ. Онъ звалъ за собой и, вѣря въ свѣтъ, къ нему обращалъ блуждающихъ въ потемкихъ. Пусть этотъ свѣтъ не для всѣхъ видимый, настоящій свѣтъ: самъ вѣрующій въ него иного свѣта не признавалъ. Сторицынъ—идеалистъ нѣсколько туманнаго вѣроученія.

«Въ небѣ надъ нами я вижу нетлѣнное, говоритъ онъ княжнѣ въ разговорѣ съ ней «подъ музыку» во второмъ дѣйствіи. Нетлѣнное я вижу въ вашихъ глазахъ... и да сохранитъ Васъ Богъ, Людмила Павловна. Когда вы выйдете замужъ... да, да, выйдете замужъ, то во имя того человѣка, который будетъ любить васъ, *во имя моей любви*, всей моей жизни, я говорю вамъ: сохраните нетлѣнное, помните, что только безъ истлѣнія рождаютъ женщины Бога-слово, а иначе у нихъ родятся... только дѣти». Любитъ-ли на самомъ дѣлѣ Сторицынъ княжну такъ же, какъ она его любитъ? Во время этой поѣздки съ ней за городъ онъ въ какомъ то экстазѣ, онъ ведетъ себя, какъ влюбленный человѣкъ: «меня все сегодня удивляетъ. Меня удивляетъ воздухъ и это солнце—солнце осени. Меня удивляютъ желтые листья, ихъ цвѣтъ, ихъ рисунокъ; когда листъ падаетъ и ложится на мое плечо, мнѣ кажется это необыкновеннымъ, полнымъ таинственнаго смысла...» «Я вижу, что и люди сегодня другіе, въ глазахъ у нихъ золото и лазурь. И почему музыка... Искалъ ли я музыки и вотъ нашелъ ее, или она меня ждала и вотъ мы встрѣтились...» Все это, конечно, рѣчи влюбленнаго человѣка, въ которомъ проснулась и заговорила юношеская восторженность. Но Сторицынъ въ тоже время глубоко разочарованный человѣкъ, тронутый жизнью. Онъ разсказалъ княжнѣ объ одномъ юношескомъ увлеченіи «бѣдной дѣвочкой въ рваномъ пальто», которая умерла отъ чахотки. «Я не знаю, гдѣ ея могила. Я не знаю, гдѣ могила моихъ надеждъ и радостей: онѣ разсѣяны по всему міру. Иногда весь міръ для меня только кладбище, а я—нѣмой сторожъ при могилахъ...» Вѣрующій идеалистъ уже обратился въ разочарованнаго скептика. Новая любовь не способна окрылить его надежды. Вспыхнулъ золотой лучъ догорающей осени, но этотъ лучъ скоро померкнетъ; наступятъ потемки; станетъ сыро и холодно. И Сторицынъ мужественно говоритъ «прости» влюбленной въ него дѣвушкѣ, которую онъ самъ полюбилъ, «прости»—потому что ему некуда вести ее за собою, потому что онъ разочарованъ, изжилъ свой вѣкъ, «нѣмой сторожъ при могилахъ».

Что это за типъ? «Моя красота жизни—подвигъ», говоритъ Стори-

цынъ, побуждая и княжну пойти на подвигъ. Но это будетъ подвигъ ради самаго подвига, безъ всякаго «во имя». Учитель жизни такъ не разсуждаетъ. Профессоръ долженъ вѣрить тому, чему учитъ, иначе проповѣдь его мертва. Мертвенна идеологія Сторицына, который на практикѣ сводитъ свой идеализмъ къ тому, чтобы вѣжливо обращаться съ прислугой и говорить ей «спасибо» за оказываемыя услуги. Онъ уже на кладбищѣ, гдѣ похоронены его надежды и радости, раньше чѣмъ авторъ уложитъ его самого окончательно въ могилу. Все это значительно умаляетъ интересъ къ типу разочарованнаго идеалиста, котораго уже не такъ трудно автору довести и до желанія еще унизиться, оплевать себя, наговорить гнусностей передъ шелопаемъ-сыномъ. Прекрасная игра г. Апполонскаго спасаетъ насколько возможно эту сцену, сообщая оттѣнокъ благородства Сторицыну и въ моментъ его напускной мальчишеской выходки, когда ему стало стыдно быть хорошимъ.

Жена Сторицына—Елена Петровна—довольно часто встрѣчающійся типъ женщины, не стоящей на уровнѣ развитія мужа, не понимающей его, не способной быть женою-другомъ, поэтому отошедшей отъ него, опустившейся, ищущей посторонныхъ привязанностей и развлеченій. Дюжинная, мелкая натура, какихъ сотни и тысячи. Однако авторъ какъ то еще усугубилъ ея ничтожество, ничѣмъ не показавъ—въ чемъ же было ея обаяніе. Сторицынъ напоминаетъ женѣ, когда она жалуется на свое одиночество и заброшенность, сколько онъ говорилъ съ нею, сколько здоровья, сколько самой свѣжей силы онъ потратилъ на нее: «За эти часы безконечной работы я могъ бы воспитать цѣлое поколѣніе людей, я могъ бы бросить въ міръ десятки книгъ... Но развѣ хоть въ одной моей книгѣ я говорю съ такою страстью, съ такимъ желаніемъ убѣдить, съ такимъ напряженіемъ всей моей воли, какъ я говорилъ съ тобой. Ахъ, если бы я такъ писалъ, какъ говорю съ тобой, когда мнѣ нужно добыть хоть маленькій, самый маленькій кусочекъ твоего сердца». Было время, онъ что-то видѣлъ въ ней, чего, оказывается, никогда въ ней и не было. Въ первые годы замужества она жила одной жизнью съ нимъ: «ты была чиста, ты, какъ другъ,

не разъ поддерживала меня въ тяжелыя минуты. Я до сихъ поръ не могу произнести тебѣ слова полнаго осужденія — только за тѣ два года моей ссылки, когда ты, какъ мужественный другъ, какъ товарищъ... Не могу.» Однажды, десять лѣтъ назадъ, Сторицынъ уже простилъ женѣ одно ея паденіе. Она дала клятву, что это не повторится, и вдругъ теперь—этотъ Саввичъ, скверное животное, которое она сама величаетъ подлецомъ и негодяемъ, сумѣлъ такъ поработить ее, даже увлекши на растрату, подлогъ... Сцена объясненія Елены Петровны съ Саввичемъ, до возвращенія Сторицына, настолько груба и отталкивающа, что въ театрѣ, на второмъ представленіи, я видѣлъ возмущеніе нѣкоторыхъ зрительницъ, воскликнувшихъ—«какая гадость». Униженіе женщины въ рукахъ такого любовника, какъ Саввичъ, столь выпукло переданнаго талантливымъ Ураловымъ, достигло какъ бы крайнихъ предѣловъ. Передаютъ, что три артистки Александринскаго театра одна за другой отказались отъ исполненія роли Елены Петровны. Авторъ слишкомъ сгустилъ краски, изобличая ея ничтожество.

Контрастомъ Сторицыну долженъ служить его другъ—профессоръ Телемаховъ (Кондр. Яковлевъ), лицо, по выраженію автора, эквивалентное самому Сторицыну, но совершенно другого направленія. Телемаховъ, какъ уже было указано,—позитивистъ-реалистъ, трезвый во взглядахъ, если не совсѣмъ въ образѣ жизни, ибо онъ—«не можетъ безъ винца». Его тоже жизнь не пощадила, но жена, измѣнивъ ему, ушла отъ него совсѣмъ и Телемаховъ посылаетъ ей ежемѣсячную пенсію. Онъ менѣе удачливъ, чѣмъ Сторицынъ, въ смыслѣ славы и популярности: книга его не идетъ, хотя Сторицынъ и называетъ ее «прекрасной, великолѣпной» и винитъ издателя въ неумѣніи ее распространять. Телемаховъ смотритъ на все открытыми глазами, въ противоположность Сторицыну, но что же получается въ результатѣ сопоставленія этихъ двухъ контрастовъ: выводъ одинъ, и реалистомъ и идеалистомъ быть одинаково плохо. Жизнь, вообще, не радуетъ и, можетъ быть, «было бы лучше вовсе не родиться или, родившись, тотчасъ умереть...» Сторицынъ, этотъ «скромный и тихій русскій человѣкъ»,

какъ онъ себя величаетъ, «родившійся съ огромной и, повидимому, случайной потребностью въ красотѣ, въ красивой и осмысленной жизни», но теперь уже «изъязвленный, прошедшій пытку огнемъ и водой», ожидающій лишь послѣдняго удара, и съ другой стороны Телемаховъ, «біологъ и реалистъ», не искавшій никакой красоты, приведены къ одному знаменателю; для обоихъ избавленіе—уйти совсѣмъ изъ жизни и, пожалуй, чѣмъ скорѣе, тѣмъ лучше. Они оба не способны къ созидательной работѣ, ни тотъ, ни другой не можетъ творить жизни, наперекоръ заявленію Сторицына, что каждый человѣкъ создаетъ свое лицо, каждый «долженъ и можетъ имѣть красивое лицо». И въ послѣднемъ актѣ умираютъ, въ сущности, оба—Сторицынъ фактически, Телемаховъ морально давно уже умеръ. Мы очутились въ какомъ-то тупикѣ, куда завелъ насъ авторъ.

А можетъ быть, если бы онъ посмотрѣлъ на жизнь безъ предвзятости, если бы не только въ изображеніи своихъ персонажей, но и въ отвлеченномъ построеніи своего тезиса ходилъ бы не около правды, а взглянулъ ей въ лицо, тогда вспыхнулъ бы огонекъ вѣры въ то, что жизнь не сплошь безобразна и уродлива, что если не теперь, то въ будущемъ водворяется въ ней красота и правда, что есть, возможенъ выходъ изъ тупика, въ который онъ завелъ своихъ идеалиста и реалиста, и, наконецъ, что стыдиться зла на землѣ — не есть способъ борьбы со зломъ. Повторяю, психологически такое настроеніе понятно и допустимо, но оно должно быть осознано, какъ моментъ слабости, унынія, незаконнаго подчиненія силѣ тьмы. И послѣ паденія можно воспрянуть духомъ, воскресить былыя вѣрованія, снова стать твердо на своемъ посту. Не претерпѣвый не спасется, и, съ нашей точки зрѣнія, неправильно возвеличиваетъ Л. Андреевъ всѣ эти бездны, тьмы, туманы и самоуниженія, граничащія съ самооплеваніемъ человѣка. Я склоненъ видѣть даже въ протестахъ, неправильныхъ по существу, противъ его пьесы со стороны широкой публики указаніе на то, что въ массахъ теплятся тѣ вѣрованія, которыя онъ какъ бы склоненъ заглушить одностороннимъ освѣщеніемъ явленій жизни, въ субъективномъ претвореніи. Его во всякомъ случаѣ крупное дарованіе

можетъ извлечь нѣкоторое поученіе изъ того, что не всѣ его считаютъ, внѣ его художественныхъ качествъ, учителемъ подлинной правды. Нѣтъ, онъ и на самомъ дѣлѣ стоитъ около правды, а когда онъ ею овладѣетъ въ большей мѣрѣ и кстати освободится отъ излишней риторики, которою не разъ грѣшитъ и въ этой пьесѣ, онъ сможетъ изъ категоріи «выдающагося», но во многомъ спорнаго писателя, перейти къ другой болѣе устойчивой категоріи дѣйствительно хорошаго писателя, на что по таланту онъ имѣлъ бы несомнѣнное право. Только не «Профессоръ Сторицынъ» возведетъ его на эту степень.

Постановка пьесы наивозможно приблизила вѣроятное къ правдоподобному, сохраняя вполнѣ свое служебное значеніе для выявленія замысла автора и во многомъ помогая иллюзіи правды. Въ роли «ирреальнаго» профессора г. Аполлонскій сумѣлъ вложить столько убѣдительности, благородства и мягкой грусти, что сдѣлалъ пріемлемыми самыя рискованныя положенія. Кондр. Яковлевъ далъ вполнѣ живой образъ упорствующаго въ реализмѣ и напускной грубоватости, по существу такого же «изжитого» и разочарованнаго человѣка, какъ и Сторицынъ. Л. Андреевъ словно поставилъ себѣ задачей собрать вмѣстѣ всякаго рода неудачниковъ и къ двумъ главнымъ персонажамъ присоединилъ третьяго—брата жены Сторицына, неудачника-архитектора, неудачника въ семейной жизни, неудачника и въ роли посредника между сестрой и ея мужемъ, типъ,—нѣжно и безъ шаржа переданный г. Усачевымъ. Единственный удачникъ, въ своемъ родѣ, конечно,—сильный исключительно животной силой, педагогъ Саввичъ, выжимающій лѣвой рукой три пуда и, обратно пропорціонально своей физической силѣ, страдающій абсолютной душевной и духовной тупостью—этотъ типъ показанъ былъ Ураровымъ во всей отвратительности задуманнаго авторомъ персонажа. О женщинахъ сказать почти нечего: играть ихъ было какъ бы самопожертвованіемъ артистокъ, ибо роль княжны почти ничего не даетъ для исполнительницы, а въ роли Елены сосредоточены лишь низшія свойства женщины-самки, безъ какого-либо проблеска интеллектуальности. Отрадно сознавать, выходя послѣ

спектакля, что жизнь не есть та кунсткамера подобранныхъ авторомъ чудищъ, а шире, сложнѣе, многообразнѣе, лучше по сущности, сколько бы въ ней ни *случалось* ужасовъ, чѣмъ то, что ему мерещится въ его дымчато-темныхъ очкахъ, черезъ которые онъ на нее смотритъ.

ЧЕСТВОВАНІЕ 100-ЛѢТІЯ РОЖДЕНІЯ В. В. САМОЙЛОВА.

13-го января состоялось въ М. залѣ Консерваторіи торжественное засѣданіе, посвященное памяти Вас. Вас. Самойлова, по случаю исполнившагося 1 января с. г. столѣтія со дня его рожденія. Инициативу чествованія приняла на себя Консерваторія, на томъ основаніи, что Вас. Вас., состоялъ преподавателемъ сценическаго искусства въ Консерваторіи и учениками его считали себя многіе прославившіеся потомъ пѣвцы и пѣвицы. Но для устройства чествованія формировался особый Комитетъ, въ составъ котораго вошли представители разныхъ отраслей художественной дѣятельности и общественныхъ организацій, въ нѣкоторомъ соотвѣтствіи съ разнородными дарованіями знаменитаго артиста, бывшаго также и пѣвцомъ и талантливымъ живописцемъ. Такъ отъ музыкальнаго міра въ комитетъ вошли: А. К. Глазуновъ, избранный предсѣдателемъ, С. И. Габбель, М. А. Славина, І. В. Тартаковъ; отъ сценическихъ дѣятелей—М. Г. Савина, К. А. Варламовъ, Вл. Н. Давыдовъ, Д. Хр. Пашковскій, отъ художниковъ: И. Е. Рѣпинъ, К. Е. Маковскій; изъ литераторовъ: П. П. Гнѣдичъ, Ѳ. Д. Батюшковъ, А. Н. Кремлевъ, Вл. Д. Набоковъ, Ек. П. Султанова (Лѣткова). Вслѣдствіе болѣзни А. К. Глазуновъ не могъ лично присутствовать на засѣданіи и прислалъ телеграмму, оглашенную тутъ же въ собраніи, выражая сожалѣніе по поводу невозможности пріѣхать и привѣтствуя избранную вмѣсто него на предсѣдательское мѣсто М. Г. Савину.

Малый залъ Консерваторіи къ 2-мъ часамъ дня былъ переполненъ съѣхавшейся на чествованіе публикой, среди которой преобладали артисты, художники, профессора, литераторы и учащаяся молодежь въ разныхъ театральныхъ и музыкальныхъ школахъ. Присутствовали также директоръ Императорскихъ театровъ В. А. Теляковскій и завѣдующій репертуаромъ Александринскаго театра академикъ Н. А. Котляревскій.

На красиво декорированной эстрадѣ возвышался въ центрѣ бюстъ В. В. Самойлова, по сторонамъ его портреты и большая акварель Шарлемана съ изображеніемъ В. В. Самойлова въ разныхъ его роляхъ.

М. Г. Савина, открывая засѣданіе, предложила почтить память В. В. Самойлова вставаніемъ, послѣ чего исполненъ былъ струнный квартетъ Чайковскаго (Andante funebre изъ es-moll'наго квартета) учениками квартетнаго класса професора Л. С. Ауера. Д. Хр. Пашковскій прочелъ очеркъ о В. В. Самойловѣ, составленный Н. Н. Долговымъ изъ своей статьи, напечатанной полностью въ январьской книжкѣ «Ежегодника Императорскихъ театровъ», гдѣ помѣщены и воспоминанія П. О. Морозова, прочитанныя на засѣданіи Вс. Н. Всеволодскимъ. М. А. Ведринская прочла нѣсколько стихотвореній изъ альбома В. В. Самойлова и оттуда же одно стихотвореніе къ 40-лѣтію дѣятельности знаменитаго артиста—прочелъ Вл. Н. Давыдовъ, предпославъ чтенію нѣсколько словъ о замѣчательной игрѣ Вас. Вас., не поддающейся описанію, но Вл. Н. Давыдовъ, лично ее видѣлъ, помнитъ и свидѣтельствуетъ объ ея необыкновенной виртуозности. Особо выдѣлилъ онъ исполненіе Самойловымъ роли «Стараго Барина», сообщивъ, что даже артисты, игравшіе вмѣстѣ съ нимъ, бывали потрясены его игрой, когда онъ изображалъ смерть «Стараго Барина». Первое отдѣленіе закончилось исполненіемъ Fug'u С. Баха на органѣ Я. Я. Гандшинымъ.

Все второе отдѣленіе было посвящено пріему депутацій, оглашенію адресовъ и привѣтствій, и перечислены были адресаты многочисленныхъ телеграммъ, за невозможностью, въ виду поздняго времени, прочесть ихъ всѣ цѣликомъ.

М. Г. Савина начала съ оглашенія телеграммы *Е. А. Лавровской*,

старѣйшей изъ ученицъ В. В. Самойлова: «Благоговѣйно чту память великаго артиста художника Василія Самойлова. Съ сердечной благодарностью вспоминаю драгоцѣнные его совѣты при первыхъ шагахъ моей дѣятельности, а также то радушіе, которое я нашла въ его гостепріимномъ домѣ».

М. Н. Ермоловой: «Вѣчная слава памяти артиста-художника Самойлова. Сердечный привѣтъ тозарищамъ артистамъ и художникамъ, объединившимся вокругъ славнаго имени».

И *отъ Московскаго Художественнаго театра*, который: «проситъ присоединить его имя къ чествованію памяти великаго русскаго артиста (Немировичъ-Данченко и Станиславскій)».

Четырнадцать лавровыхъ вѣнковъ были возложены къ подножью бюста съ словесными привѣтствіями депутатовъ отъ слѣдующихъ учрежденій и обществъ: дирекціи Императорскихъ театровъ, Императорской СПБ. Консерваторіи, русской драматической труппы Александринскаго театра, артистовъ оперной труппы Маріинскаго театра, французской труппы Михайловскаго театра, Городского общественнаго управленія, Русскаго театральнаго общества, Литературно-Художественнаго общества имени А. С. Суворина, театральнаго отдѣленія С.-Петербургскаго Общества Народныхъ Университетовъ, Народнаго дома Императора Николая II, театра Незлобина, русскаго драматическаго театра Рейнеке, музыкально-драматическихъ курсовъ Поллакъ, драматическихъ курсовъ Н. М. Топорской и «отъ сына Павла въ знакъ глубокаго уваженія къ незабвенной памяти моего отца».

Депутація отъ города С.-Петербурга (Д. И. Демкинъ, В. С. Кривенко), сообщила, что, по постановленію Думы будетъ прибита мраморная доска къ тому дому, гдѣ жилъ и скончался В. В. Самойловъ (Стремянная, 16), и кромѣ того учреждается стипендія имени великаго артиста. Другая стипендія его имени учреждается по постановленію Императорскаго русскаго театральнаго общества, въ пріютѣ для престарѣлыхъ артистовъ.

Заслушаны *адресы*:

ОТЪ ТРУППЫ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

«Мы, артисты Императорскаго Александринскаго театра, какъ послѣдователи твои, великій художникъ и учитель, не можемъ обращаться къ тебѣ, какъ ушедшему отъ насъ на вѣки. Твой могучій талантъ, образы, созданные тобой, твое разумное пониманіе нашего искусства—живутъ среди насъ, свѣтятъ намъ и согрѣваютъ насъ.

Храмъ, построенный тобой и великими твоими сверстниками—непоколебимъ, и нашъ священный долгъ—поддержать вѣчный огонь въ этомъ храмѣ и не допускать гасить его. Завѣты твои мы передадимъ идущимъ за нами.

Вѣчная слава тебѣ, великій и безсмертный художникъ.

ОТЪ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

Таланты, созидавшіе славу русской сцены и блескомъ своего дара служившіе великой задачѣ русскаго театра—одинаково близки всѣмъ тѣмъ, кто имѣетъ счастье работать въ области искусства, и имена великихъ актеровъ окружены любовью и почетомъ, внѣ зависимости отъ того, гдѣ протекла ихъ дѣятельность, какая сцена ими украшалась. Имя Василія Васильевича Самойлова такъ же почетно среди насъ, артистовъ Императорскаго Московскаго Малаго театра, какъ и для нашихъ славныхъ товарищей Императорской Александринской сцены. Его могучій талантъ служилъ искусству, его гордая и сильная душа всю жизнь боролась за права и значеніе актера, какъ человѣка и дѣятеля большого дѣла, его свѣтлый умъ раскрывалъ широкій просторъ его кипучей работѣ. Вотъ почему настоящее празднованіе столѣтія со дня его рожденія—такъ же значительно для Москвы, какъ и для Петербурга, и мы артисты Московской драмы, шлемъ на эту годовщину нашъ сердечный привѣтъ памяти великаго русскаго актера и наше преклоненіе передъ его яркимъ талантомъ, съ тою же искреннею и горячею любовью, съ которой мы вспоми-

наемъ гигантовъ нашей родной Московской сцены. Да живетъ имя Василія Васильевича Самойлова безсмертнымъ въ памяти всѣхъ, кому дорогъ и близокъ русскій театръ, его славные завѣты, его великое будущее.

ОТЪ ГОРНАГО ИНСТИТУТА ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ II.

Въ числѣ тѣхъ завѣтовъ, которые даетъ Горный институтъ своимъ ученикамъ, изъ коихъ вышло не мало крупныхъ дѣятелей на разныхъ поприщахъ нашей общественной жизни, самый главный олицетворенъ въ миѳѣ о борьбѣ Геркулеса съ Антеемъ, группѣ стоящей у входа въ Горный институтъ. Это идея силы, почерпаемой отъ соприкосновенія съ землей. Антей становился всякій разъ сильнѣе, когда Геркулесъ его клалъ на землю и только, поднявъ его на воздухъ, оторвавъ отъ земли, Геркулесъ могъ его осилить. Отъ соприкосновенія съ землей, съ дѣйствительностью, наши знанія, искусство и творчество почерпаютъ силу и мощь, а оторванные—увядаютъ.

Носителемъ этого завѣта въ своей художественной дѣятельности является Самойловъ, великій талантъ, прошедшій школу точной науки. Самойловъ не могъ понимать своей задачи художественнаго воспроизведенія образовъ на сценѣ иначе—нежели одухотвореннаго воспроизведенія—жизненно правдиваго. Стремленіе построить свои образы на жизненной правдѣ дѣлало его при изученіи историческихъ ролей—археологомъ и, подобно химику, учившему его въ лабораторіи, заставляло, прежде художественнаго синтеза роли на сценѣ, дѣлать тщательный анализъ характера и обстановки при изученіи ее.

П. Гнѣдичъ пишетъ «это былъ актеръ-аналитикъ, онъ раскладывалъ роль на составныя части и для него все было важно: и гримъ, и костюмъ, и поза, и жестъ и ансамбль общаго составлялся изъ отдѣльно обработанныхъ деталей».

Память о бывшемъ воспитанникѣ Горнаго корпуса Василіѣ Самойловѣ, перенесшемъ дѣйствительность жизни на сцену, гдѣ до того царила

условность и ходульность, бережно хранится въ Горномъ институтѣ Императрицы Екатерины II-й.

ОТЪ ТЕАТРАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНАГО КОМИТЕТА ПРИ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРАХЪ.

Принято думать, что драматическій артистъ не переживаетъ себя. Такова вообще участь всѣхъ виртуозовъ въ любой отрасли искусства: они дѣйствуютъ непосредственно на зрителей и слушателей, они отдаютъ свой геній впечатлѣніямъ минуты и, возбуждая восторги современниковъ, эти боги сегодняшняго дня, какъ бы не имѣютъ завтрашняго дня. Однакс есть орудіе противодѣйствія этому умиранію искусства съ его живыми и только для жизни созданными воплощеніями. Орудіе это — традиціи, воспоминаніе современниковъ о полученныхъ впечатлѣніяхъ, завѣты, передаваемые отъ поколѣнія къ поколѣнію, самихъ исполнителей и тѣхъ, кому посчастливилось ихъ видѣть. Со временемъ, быть можетъ, успѣхи техники обезпечатъ иную долговѣчность мгновеніямъ жизни: голосъ и интонацію сохранятъ намъ диктофоны, мимику и жесты—кинематографы. Этихъ изображеній не было еще и въ зародышѣ въ то время, когда жилъ и дѣйствовалъ знаменитый артистъ Василій Васильевичъ Самойловъ,—сто лѣтъ назадъ родившійся. Объ его мастерской игрѣ, о разносторонности его таланта, о геніальныхъ откровеніяхъ въ истолкованіи той или иной роли—мы знаемъ только отъ очевидцевъ, отъ почитателей и поклонниковъ, записавшихъ свои впечатлѣнія, сообщившихъ намъ о тѣхъ восторгахъ, какіе вызывала вдохновенная игра Самойлова. Это и есть абсолютная цѣнность, незабываемая и неизгладимая на страницахъ исторіи, въ которую отошла жизнь артиста. «Кто сумѣлъ удовлетворить лучшихъ людей своего времени—тотъ жилъ для всѣхъ временъ» сказалъ Шиллеръ. И если актеръ сумѣлъ довести свое искусство до вершинъ творческаго воплощенія, то имъ указаны тѣ вѣхи достиженій, которыя остаются въ назиданіе и слѣдующимъ поколѣніямъ. Традиціи не обязываютъ къ слѣ-

пому подражанію, къ попыткѣ по воспоминаніямъ играть именно такъ, какъ игралъ знаменитый артистъ въ свое время, стараться его копировать. Совсѣмъ нѣтъ. Творчество свободно. Но традиціи напоминаютъ объ извѣстныхъ, уже достигнутыхъ вершинахъ. Взбирайтесь къ нимъ иными путями, но помните, что онѣ были, что онѣ есть. Это маяки, которые должны свѣтить новымъ поколѣніямъ, стремящимся подняться на ту же высоту.

(*Ѳ. Д. Батюшковъ*, *Н. А. Котляревскій*, *Д. С. Мережковскій*, *П. О. Морозовъ*).

ОТЪ СОЮЗА МУЗЫКАЛЬНЫХЪ И ДРАМАТИЧЕСКИХЪ ПИСАТЕЛЕЙ.

Сто лѣтъ тому назадъ родился тотъ, кто озарилъ русскій театръ блескомъ изящества и совершенствомъ сценической техники. Умѣніе перевоплощаться достигло въ творчествѣ Василія Васильевича Самойлова— почти небывалой до тѣхъ поръ высоты. Его работа въ освященіи типовъ и характеровъ вознеслась до изумительнаго художественнаго совершенства. Блескомъ и красотой внѣшней формы Василій Васильевичъ пріобщилъ нашу родную сцену къ общеевропейскому искусству.

Союзъ драматическихъ и музыкальныхъ писателей, въ этотъ торжественный день, съ чувствомъ глубокаго уваженія къ высокому таланту, присоединяется къ чествованію памяти блестящаго мастера русской сцены.

ОТЪ МОСКОВСКАГО ОБЩЕСТВА ИМЕНИ А. Н. ОСТРОВСКАГО.

Въ столѣтнюю годовщину со дня рожденія великаго артиста художника Василія Васильевича Самойлова—нынѣ чтитъ его память вся мыслящая Россія. Существуютъ артисты геніи, воспоминанія о которыхъ надолго переживаютъ ихъ земную жизнь. Если въ другихъ видахъ литературы, успѣхъ писателя зависитъ исключительно отъ свойствъ самой его личности и таланта, то въ драмѣ актеръ является почти такимъ же важнымъ залогомъ успѣха пьесы, какъ и качество самого драматическаго произве-

денія. Василій Васильевичъ былъ яркимъ изобразителемъ литературныхъ идей Островскаго. Первое Литературно-драматическое и музыкальное общество имени Островскаго горячо привѣтствуетъ организаціонный комитетъ по устройству чествованія памяти великаго артиста Василія Васильевича Самойлова, благоговѣйно преклоняясь передъ его свѣтлой памятью.

ОТЪ ЛИТЕРАТУРНАГО ФОНДА.

Литературный Фондъ присоединяетъ свой голосъ къ хвалебному хору, прославляющему память великаго артиста въ сотую годовщину его рожденія.

Тѣсна и прочна связь русской литературы съ художниками русской сцены. Цѣлый рядъ дивныхъ созданій, рожденныхъ геніемъ Гоголя, Островскаго, Тургенева, живетъ въ памяти русскаго общества въ яркомъ и убѣдительномъ воплощеніи Щепкина, Садовскихъ, Ленскаго, Давыдова, Савиной. Среди этихъ лучезарныхъ именъ сверкающимъ алмазомъ сіяетъ славное имя Самойлова. Воздавая ему хвалу, вновь вѣнчая его лаврами, мы, насчитывающіе въ своей средѣ лишь немногихъ его современниковъ, дѣйственно опровергаемъ справедливость ходячей мысли о бренности сценическаго творчества и сценической славы. Творчество великаго художника сцены вновь расцвѣтаетъ въ его преемникахъ, берегущихъ его завѣты. Ореолъ славы послѣ десятилѣтій еще ярче горитъ надъ его челомъ.

Сегодня—подлинный праздникъ русскаго актера. Литературный Фондъ въ немъ участвуетъ съ особенной радостью. Въ его исторіи связь между сценой и литературой получила еще и другое значеніе. Благородное безкорыстіе и горячая отзывчивость дѣятелей сцены давно уже оказываютъ неоцѣнимое содѣйствіе Фонду въ достиженіи имъ своихъ задачъ. И на сегодняшнемъ праздновании памяти великаго артиста намъ отрадно принести еще разъ дань признательности его преемникамъ.

Немногимъ изъ насъ выпалъ счастливый удѣлъ воочію любоваться красотой и правдой самойловскихъ воплощеній. Но тѣмъ возвышеннѣе и глубже значеніе сегодняшняго торжества. Мы благодаримъ за наслажденіе,

за эстетическіе восторги, пережитые нашими отцами. И этою признательностью мы утверждаемъ нашу духовную связь и съ прошлымъ и съ будущимъ, и возглашаемъ безсмертіе сценическаго генія.

(*В. Набоковъ*, *Ек. Султанова*).

ОТЪ ВСЕРОССІЙСКАГО ЛИТЕРАТУРНАГО ОБЩЕСТВА.

Одной изъ характерныхъ особенностей замѣчательнаго дарованія Самойлова была его способность изумительнаго перевоплощенія въ тотъ образъ, который онъ создавалъ своей игрой. Для него не составляли препятствій—ни чуждая національность, ни отдаленность эпохи. Онъ проявлялъ ту замѣчательную особенность русскаго человѣка, на которую много лѣтъ спустя Достоевскій указалъ, какъ на черту глубоко національную, на его всечеловѣчность, которая даетъ возможность понять народы всего міра. Самойловъ жилъ въ то время, когда на сценѣ царили Ришелье, старые баре, и множество пустыхъ водевилей. И, не смотря на это, онъ умѣлъ изъ такого ничтожнаго матерьяла создать что-то свое особенное и, независимо отъ дарованія автора,—потрясать сердца зрителей и будить въ нихъ лучшія чувства. Этимъ онъ дорогъ былъ зрителямъ и за это имя его никогда не умретъ въ лѣтописяхъ русскаго театра.

(*Е. В. Аничковъ*, *кн. В. В. Барятинскій*, *И. Д. Сургучевъ*, *В. А. Тихановъ*, *А. М. Хирьяковъ*).

ТЕЛЕГРАММЫ (кромѣ вышеприведенныхъ):

Императорскій Лѣсной Институтъ въ день торжественнаго чествованія столѣтія рожденія великаго артиста, тонкаго истолкователя жизни на родной сценѣ Василія Васильевича Самойлова, шлифовавшаго лучистыя грани своего генія между прочимъ и изученіемъ лѣсныхъ наукъ, шлетъ Петербургской Консерваторіи искреннія поздравленія русскому искусству и театру горячія пожеланія дальнѣйшихъ успѣховъ въ проникновенномъ служеніи дорогому отечеству (директоръ Фанъ Деръ-Флитъ).

Императорская Академія Художествъ въ благодарномъ воспоминаніи о выдающихся художественныхъ заслугахъ Василія Васильевича Самойлова съ глубокимъ

сочувствіемъ присоединяется къ сегодняшнему чествованію памяти того великаго художника, славное имя котораго всегда будетъ составлять гордость русскаго драматическаго искусства (секретарь гофмейстеръ Лобойковъ).

Оркестръ Императорской русской оперы присоединяетъ свой голосъ къ чествованію памяти великаго русскаго пѣвца и актера Самойлова.

Хоръ Императорской С.-Петербургской русской оперы чтитъ память великаго артиста художника Василія Васильевича Самойлова.

С.-Петербургское Общество имени Островскаго, памятуя великія заслуги геніальнаго артиста Вас. Вас. Самойлова шлетъ его талантливымъ потомкамъ горячія пожеланія славно и честно еще долгіе годы служить родному театру (предсѣдатель Общества Евтихій Карповъ).

Литературный Кружокъ имени Полонскаго въ день столѣтія со дня рожденія великаго артиста Вас. Вас. Самойлова, глубоко чтя его заслуги передъ русскимъ искусствомъ, привѣтствуетъ его талантливыхъ потомковъ и желаетъ имъ долгіе годы служить украшеніемъ родного театра (почетная хозяйка кружка Полонская).

Кружокъ друзей театра приноситъ свое скромное привѣтствіе Комитету по чествованію памяти великаго друга театра Василія Васильевича Самойлова (предсѣдатель Клыпо).

Музыкально-Историческое Общество имени гр. А. Д. Шереметева, чтя память геніальнаго русскаго артиста художника покорнѣйше проситъ Комитетъ пріобщить Общество къ сонму тѣхъ, кто въ этотъ знаменательный для русскаго искусства день помянулъ изъ величайшихъ жрецовъ его Василія Васильевича Самойлова.

Общество друзей музыки присодиняется къ чествованію памяти Самойлова большого художника и учителя современныхъ и послѣдовавшихъ ему русскихъ артистовъ (предсѣдатель правленія Финдизенъ).

Художественный Совѣтъ Театральной Школы Литературно-Художественнаго Общества имени Суворина, вспоминая знаменитаго представителя русской сцены Вас. Вас. Самойлова присоединяется къ чествованію его славной памяти.

Редакція журнала «Театръ и Искусство» присоединяетъ свой голосъ къ чествованію памяти знаменитаго русскаго актера. Разностороннее дарованіе В. В. Самойлова было дополнено и развито художественною подготовкой и образованіемъ, благодаря этому достигло предѣловъ совершенства. Поучительный примѣръ работы Самойлова не умретъ въ памяти настоящихъ и будущихъ поколѣній актеровъ (Кугель).

Редакція и сотрудники журнала «Артистъ и Сцена» привѣтствуютъ въ день столѣтней годовщины свѣтлую память лучшаго русскаго артиста (редакторъ Е. А. Асташева).

ИЗЪ МОСКВЫ:

Артисты Императорскаго Московскаго Балета выражаютъ свои наилучшія чувства въ день столѣтія рожденія великаго художника сцены Вас. Вас. Самойлова.

Артисты Императорской Московской Оперы благоговѣйно склоняютъ головы передъ геніемъ Вас. Вас. Самойлова.

Общество Любителей Россійской Словесности, вспоминая крупныя заслуги Самойлова передъ русской сценой, чествуетъ въ его столѣтній юбилей одну изъ славныхъ побѣдъ русскаго художественнаго генія. Да здравствуетъ русское искусство! (предсѣдатель А. Грузинскій).

Правленіе Московскаго Филармоническаго Общества сердечно привѣтствуетъ Петербургскую Консерваторію по поводу чествованія памяти славнаго русска артиста-художника Самойлова.

Училище живописи, ваянія и зодчества присоединяется къ чествованію памяти великаго художника, создавшаго неподражаемые образы въ области сценическаго искусства и сочетавшаго геніальность актера съ талантами художника и живописца (директоръ князь Львовъ).

Московскій Литературно-Художественный Кружокъ въ день столѣтія рожденія великаго артиста присоединяетъ свой голосъ къ многочисленнымъ голосамъ артистовъ, музыкантовъ, литераторовъ и художниковъ, объединившихся въ память славнаго Самойлова (дирекція кружка).

Комитетъ Московскаго Общества любителей художествъ присоединяется къ чествованію славной памяти Вас. Вас. Самойлова, въ теченіи полувѣка служившаго интересамъ русской сцены и искусства.

Общество преподавателей графичесхихъ искусствъ въ Москвѣ, состоящее подъ Августѣйшимъ покровительствомъ Ея Императорскаго Высочества Великой Княгини Маріи Павловны присоединяется къ чествованію памяти славнаго художника Вас. Вас. Самойлова (предсѣдатель Иванъ Евсѣовъ).

Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ Дейша-Сіоницкая, съ сердечной признательностью вспоминая драгоцѣнныя сценическія указанія, которыми имѣла счастье пользоваться при прохожденіи партіи съ незабвеннымъ Вас. Вас. Самойловымъ, присоединяется къ чествованію великаго Самойлова.

ИЗЪ ХАРЬКОВА:

Дирекція и труппа Харьковскаго театра Синельникова съ благоговѣніемъ присоединяется торжественному воспоминанію о великомъ артистѣ Вас. Вас. Самойловѣ. Въ ознаменованіе столѣтія со дня рожденія артиста въ фойэ театра помѣщенъ его большой портретъ (Синельниковъ).

Харьковское Отдѣленіе Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества присоединяетъ свой голосъ къ чествованію памяти Вас. Вас. Самойлова, славы и гордости русскаго театра (Слатинъ).

ИЗЪ САРАТОВА:

Саратовская Консерваторія присоединяется къ чествованію столѣтія со дня рожденія Вас. Вас. Самойлова. Въ мірѣ искусствъ вѣчная ему память (директоръ Экснеръ).

ИЗЪ КАЗАНИ:

Литературно-драматическая секція Казанскаго Общества народныхъ Университетовъ присоединяется къ чествованію памяти великаго артиста В. В. Самойлова

ИЗЪ ПЕНЗЫ:

Пензенскій драматическій кружокъ имени Бѣлинскаго присоединяется къ чествованію безсмертной памяти великаго артиста-художника съ чувствомъ благоговѣнія передъ русскимъ талантомъ (Совѣтъ старшинъ).

ИЗЪ ВОРОНЕЖА:

Воронежская драматическая труппа присоединяется къ чествованію памяти великаго Самойлова, преклоняясь передъ всеобъемлющимъ талантомъ актера-музыканта и художника (Никулинъ).

ИЗЪ РИГИ:

Рижское Отдѣленіе Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества присоединяется къ юбилейному чествованію Вас. Вас. Самойлова въ день его рожденія (Директоръ фонъ Гаммельстьернъ).

ИЗЪ РОСТОВА НА ДОНУ:

Ростовское Отдѣленіе Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества присоединяется къ чествованію въ ознаменованіе столѣтней даты рожденія великаго художника, сочетавшаго въ себѣ столь различныя дарованія, послужившія огромнымъ вкладомъ въ сокровищницу русскаго искусства (Дирекція Отдѣленія).

ЧАСТНЫЯ:

Изъ Генуи, отъ г-жи *Барборизи* (дочери Вас. Вас. Самойлова) выраженіе признательности Комитету за чествованіе памяти ея отца. СПБ., отъ Евт. П. Карпова: «Въ день рожденія великаго артиста, память о которомъ никогда не умретъ въ русскомъ народѣ, шлю мои горячія привѣтствія его славнымъ потомкамъ». Отъ г-жи Пѣвцовой: «Отъ всего сердца присоединяюсь къ чествованію памяти даровитаго артиста-художника». Привѣтствіе редактора «Ежегодника Имп. театровъ» барона Н. В. Дризенъ, не имѣвшаго возможности, вслѣдствіе болѣзни, быть на торжествѣ и др.

Во время перерыва при чтеніи адресовъ, предсѣдательница собранія, М. Г. Савина, сообщила, что въ числѣ присутствующихъ на засѣданіи— сынъ В. В. Самойлова, Павелъ Васильевичъ, избравшій туже дѣятельность, которою прославился его отецъ. Талантливый сынъ знаменитаго отца только промелькнулъ на сценѣ Александринскаго театра и теперь выступаетъ лишь на частныхъ сценахъ. Предложивъ привѣтствовать сына по случаю чествованія памяти его отца, предсѣдательница собранія выразила надежду, что онъ вернется въ родной для него театръ. Присутствовавшая публика устроила шумную овацію Павлу Вас. Самойлову, свидѣтельствующую о популярности даровитаго артиста и любви къ нему цѣнителей его таланта.

БИБЛІОГРАФІЯ.

ФРАНЦУЗЪ О РУССКОМЪ ТЕАТРѢ.

За послѣдніе годы изученіе Россіи сдѣлало во Франціи большіе успѣхи. Давно ли даже самые просвѣщенные французы имѣли о насъ еще смутное представленіе и, если посвященные Россіи труды Луи Леже и Рамбо появились сравнительно давно, то больше всего они и привлекали къ себѣ вниманіе тѣмъ, что ихъ серьезный характеръ составлялъ черезчуръ рѣзкое исключеніе на общемъ уровнѣ полнаго невѣжества по части Россіи. Переписка И. С. Тургенева служитъ лучшимъ доказательствомъ того, какихъ неимовѣрныхъ трудовъ стоило нашему великому писателю улучшить хоть отчасти знакомство своихъ парижскихъ друзей съ Россіей. Не разъ у Тургенева безпомощно опускались руки при видѣ всей безплодности своихъ трудовъ въ этомъ направленіи.

Но что не удалось сдѣлать Тургеневу, то сдѣлало время. Все чаще изъ подъ пера французовъ стали появляться вполнѣ приличные труды по изученію Россіи; для примѣра достаточно назвать изслѣдованія г. Дюшена о Лермонтовѣ и Домостроѣ. Конечно, русской критикѣ не трудно и здѣсь указать на рядъ промаховъ, но отъ иностранца большаго требовать не возможно. Наконецъ, когда недавно въ Москвѣ на торжествахъ по случаю открытія памятника Гоголю выступило нѣсколько французскихъ профессоровъ, ихъ рѣчи обнаружили вполнѣ достаточное знакомство съ русской литературой и съ общимъ ходомъ нашего развитія.

Въ этомъ году столѣтіе великой Наполеоновской войны совершенно естественно обострило интересъ французовъ къ Россіи и ко всему русскому, и въ томъ, повидимому, надо искать причину, заставившую редакцію стариннаго французскаго журнала «Revue de synthèse historique» посвятить второй выпускъ своего XXIV тома цѣликомъ Россіи. Надо отдать справедливость руководителямъ почтеннаго журнала: имъ удалось весьма удачно подобрать матерьялъ для этого номера. Читатель здѣсь

найдетъ статьи, посвященныя обзору и нашей политики и нашей церковной жизни, и нашихъ финансовъ. Отдѣльные очерки посвящены нашему роману послѣднихъ 12 лѣтъ и нашей живописи. Послѣдній очеркъ написанъ съ особой обстоятельностью и обнаруживаетъ прекрасное знакомство съ литературой предмета во всемъ ея объемѣ. Нельзя того же сказать про замѣтки о русской философіи. Ихъ авторъ, какой то докторъ Янкелевичъ, почему то чрезвычайно упростилъ свою задачу, и все свое вниманіе сосредоточилъ на Влад. Соловьевѣ, за то о дѣятельности нашихъ старшихъ славянофиловъ, занимающихъ столь видное мѣсто въ исторіи русской мысли, г. Янкелевичъ почему то умалчиваетъ вовсе, что никоимъ образомъ не можетъ быть одобрено.

Но особаго вниманія, на мой взглядъ, заслуживаетъ въ этомъ номерѣ очеркъ исторіи русскаго театра, принадлежащій перу г. Патуллье. Почтенный авторъ принадлежитъ къ числу лучшихъ знатоковъ русской литературы во Франціи и, какъ извѣстно, давно работаетъ надъ большой работой объ Островскомъ. Какъ увидимъ ниже, этотъ спеціальный интересъ г. Патуллье къ Островскому сильно даетъ себя знать и въ настоящей его работѣ. Исторія нашего театра такъ мало еще разработана, что всякое новое освѣщеніе ея человѣкомъ, дѣйствительно освѣдомленнымъ, заслуживаетъ всегда особаго вниманія. Это уже одно заставляетъ насъ подробно остановиться на его сужденіяхъ объ общемъ ходѣ нашего театра. Но сверхъ того, есть особая причина, почему именно по исторіи русскаго театра сужденіе французскаго ученаго для насъ особенно любопытно. Давнымъ давно доказано, что ни одна сторона нашей культуры не находилась подъ такимъ сильнымъ вліяніи Франціи, какъ нашъ театръ. Французы были первыми учителями нашихъ актеровъ съ И. А. Дмитревскимъ во главѣ, пересадившимъ на нашу сцену почти исключительно только то, чему самъ онъ успѣлъ научиться у Лекэна во время своего пребыванія въ Парижѣ.

Наши театралы Александровскаго времени, Катенинъ, Шаховской и многіе другіе учили нашихъ актеровъ и актрисъ опять таки плѣнившимъ ихъ самихъ пріемамъ игры французскихъ художниковъ сцены. Вотъ по-

чему парижанка Жоржъ и не переѣзжавшая границы Екатерина Семенова и подошли такъ близко въ своей игрѣ одна къ другой, что явилась полная возможность для ихъ взаимнаго художественнаго состязанія, какъ извѣстно, приведшаго къ полному торжеству Семеновой. Ту же самую картину мы видимъ на протяженіи всего минувшаго вѣка, когда игра первоклассныхъ французскихъ артистовъ, приглашаемыхъ въ составъ труппы Императорскихъ театровъ, безусловно, оказывала самое благотворное вліяніе на ихъ русскихъ собратьевъ по искусству. Стоитъ вспомнить здѣсь хотя бы про одного В. В. Самойлова. Въ области репертуара вліяніе Франціи было, во всякомъ случаѣ, ничуть не меньше. Отъ Лукина вплоть до Виктора Крылова наши драматурги въ рѣдкихъ только случаяхъ разрывали связь съ французскими образцами. Вотъ поэтому-то и интересно теперь услыхать голосъ француза про театръ, выросшій подъ столь сильнымъ вліяніемъ французовъ; ему, конечно, виднѣе, что намъ удалось сдѣлать надъ матеріаломъ, полученнымъ въ значительной степени отъ его соотечественниковъ.

Г. Патулльe начинаетъ свой обзоръ съ перечня того, что сдѣлано по изученію нашего театра. Здѣсь читателя на первой же страницѣ непріятно поразитъ, что послѣ Аѳанасьева, Буслаева, Кирѣевскихъ и Погодина авторъ совершенно неожиданно помѣщаетъ Д. В. Айналова. Но этотъ промахъ не долженъ насъ смущать: въ дальнѣйшемъ изложеніи такихъ досадныхъ недоразумѣній болѣе не попадается. За то тутъ же мы находимъ очень интересное и справедливое указаніе, что до сихъ поръ остается у насъ не изученнымъ основатель и создатель нашего національнаго репертуара, Островскій, котораго при жизни только либо пристрастно превозносили, либо столь же пристрастно поносили. Съ этимъ, къ прискорбію, нельзя не согласиться.

Переходя къ исторіи нашего театра, г. Патулльe указываетъ, что въ силу общаго закона и у насъ театръ начался съ подражанія, но здѣсь же спѣшитъ подчеркнуть, что нашему театру понадобилось только сто лѣтъ для того, чтобы добиться независимости, и полтораста лѣтъ для того, чтобы достичь полнаго совершенства.

Отъ игръ скомороховъ и церковныхъ дѣйствъ г. Патуллье спѣшитъ перейти къ оффиціальному учрежденію театра при Алексѣѣ Михайловичѣ 15 мая 1672 года, а затѣмъ и къ Елизаветинскому театру, гдѣ онъ указываетъ на то, какая неблагодарная, но въ то же время какая необходимая и почетная доля досталась Сумарокову: онъ вынесъ на своихъ плечахъ всю тяжесть обязательной подражательности. Разсказавъ про то, какъ подъ конецъ восемнадцатаго вѣка началъ у насъ распространяться театръ по провинціи, Патуллье отмѣчаетъ, что репертуаръ Александровскаго времени, какъ и предшествующей поры, весь складывался подъ вліяніемъ пьесъ Детуша, Грессе, дела Шоссе, Коллэнъ д'Арлевилля, Сорэпа, Фальбэра, Сенъ-Фуа, и даже болѣе старинныхъ драматурговъ, какъ Реньяръ и Кампистронъ. Но въ ту же самую эпоху, на его взглядъ, комическая опера обнаруживаетъ явное стремленіе къ національзаціи. Изъ Франціи, по мнѣнію г. Патуллье, пришло къ намъ и стремленіе къ реализму: ему могли научить пьесы Нивелль-дела Шоссе и переведенная въ 1770 году «Евгенія» Бомарше, вмѣстѣ съ пришедшими изъ Германіи пьесами Коцебу. Но подъ общимъ покровомъ этихъ заимствованій ясно даетъ себя знать уже въ ту пору стремленіе къ самостоятельной обработкѣ родныхъ картинъ и нравовъ, что мы видимъ у Веревкина и Плавильщикова. Въ нихъ г. Патуллье видитъ «примитивы», прообразъ того бытового театра, который черезъ 60 лѣтъ въ лицѣ Островскаго справлялъ свой тріумфъ.

Обзоръ «Недоросля», «Бригадира» и «Ябеды» показываетъ другую черту нашего репертуара: преобладаніе въ немъ общественно-обличительныхъ интересовъ. Съ этой точки зрѣнія г. Патуллье между прочимъ разсматриваетъ и Грибоѣдовское «Горе отъ ума», считая, что сюжетъ этой комедіи подсказанъ Мольеровскимъ «Мизантропомъ». Это замѣчаніе особенно интересно въ виду того, что извѣстное отождествленіе Альцеста съ Чацкимъ недавно сильно оспаривалось со стороны извѣстнаго нашего театральнаго критика Н. И. Николаева (См. изданный имъ сборникъ его статей и по вопросамъ искусства, театра и литературы «Эфемериды» Кіевъ 1912, стр. 93—104). Подробный разборъ мнѣній Алексѣя Веселов-

скаго привелъ Н. И. Николаева, «къ полному убѣжденію, что зависимости «Горе отъ ума» отъ «Мизантропа» не существуетъ» (стр. 104). Теперь Алексѣй Веселовскій въ лицѣ г. Патуллье нашелъ себѣ сильнаго союзника. Оцѣнивая комедію Грибоѣдова съ исторической точки зрѣнія, французскій ученый приходитъ къ выводу, что это шедевръ псевдоклассическаго періода въ исторіи русскаго театра, представляя собой le triomphe de l'imitation créatrice. Но по своему общественно-обличительному направленію и эта пьеса вполнѣ подходитъ къ общему духу русской драмы.

Не менѣе интересны страницы, посвященныя Борису Годунову. Патуллье признаетъ, что Пушкинъ не предназначалъ своей пьесы къ представленію на сценѣ, подробный разборъ пьесы приводитъ его къ заключенію, что прирожденная Пушкину страсть къ порядку и къ логической послѣдовательности въ этой пьесѣ должны были сильно столкнуться съ отсутствіемъ связи и единства въ ея дѣйствіи. Очень высоко ставитъ французскій ученый мелкія драмы Пушкина: въ нихъ онъ видитъ романтическую обработку общихъ положеній морали: ревность художника, скупость и т. п. Лермонтовскій «Маскарадъ» ему представляется, какъ развитіе темы Шекспировскаго «Отелло», перенесенное въ обстановку Грибоѣдовскаго «Горе отъ Ума», прекрасное бытовое дополненіе къ которому «Маскарадъ» будто бы и представляетъ. Но согласиться съ этимъ затруднительно, если принять все различіе въ манерѣ обрисовки нравовъ, обнаруживаемой при сравненіи Грибоѣдовской техники съ рисункомъ Лермонтова.

Зависимость отъ иноземныхъ образцовъ Гоголевскаго «Ревизора» г. Патуллье не устанавливаетъ, но при опредѣленіи художественныхъ пріемовъ Гоголевскаго творчества въ области театра онъ припоминаетъ Панурга, Сганарелля и вообще весь міръ веселыхъ комедій Лабиша или Куртелена. Изъ статьи г. Патуллье не видно его знакомства съ извѣстной характеристикой Гоголя, какъ мірового писателя, принадлежащей перу покойнаго акад. Н. П. Дашкевича. Но въ данномъ случаѣ французъ повторяетъ то же самое, что такъ тонко подмѣтилъ незабвенный кіевскій бенедиктинецъ: тѣмъ больше чести для критической прозорливости Н. П. Дашкевича.

Комедіи Гоголя, на взглядъ г. Патуллье, являются возобновленіемъ того, что раньше представляли уже комедіи Лукина, Веревкина и Плавильщикова. Въ свою очередь величайшимъ ученикомъ Гоголя онъ считаетъ Островскаго, видя въ немъ наиболѣе точнаго и удачнаго изобразителя la physionomie russe. Его дѣятельность, обнимающая промежутокъ времени отъ 1850 до 1880 года, на взглядъ г. Патуллье, знаменуетъ уже новую эру въ исторіи русскаго театра, но ея онъ не касается въ своемъ обзорѣ, доводя его только до Островскаго.

Это является для читателя неожиданнымъ: коль скоро Островскій самый яркій выразитель русскаго духа въ области театра, то о комъ же и слѣдовало по преимуществу говорить въ статьѣ, посвященной ознакомленію иностранцевъ съ самыми характерными проявленіями русской культуры? Конечно, объ Островскомъ въ первую голову. Но намъ остается только гадать о причинахъ, заставившихъ г. Патуллье поставить себѣ такія странныя границы. Можетъ быть, онъ хотѣлъ удовольствоваться періодомъ только хронологическаго свойства: 1752—1850 гг. Можетъ быть, его занималъ по преимуществу вопросъ о вліяніи французскихъ драматурговъ на русскій театръ; но и тогда надо было бы ему захватить по крайней мѣрѣ еще лѣтъ 30, вплоть до «Плодовъ Просвѣщенія»: комедіи, построенной по всѣмъ правиламъ французской техники. Догадки возможны всякія, но думаю, что причины здѣсь совсѣмъ другія: до Островскаго наша драма, хоть съ грѣхомъ пополамъ да изучена, а съ Островскаго начинается совсѣмъ нетронутая цѣлина; это замѣтилъ и подчеркнулъ и самъ г. Патуллье: какъ же сталъ бы онъ въ такомъ случаѣ другихъ знакомить съ тѣмъ, что не ясно еще ему самому? Поэтому, если о Грибоѣдовѣ, Пушкинѣ и Гоголѣ онъ могъ передъ иностранцами говорить въ рамкахъ общаго обзора, то объ Островскомъ онъ могъ дать только обширное изслѣдованіе: иначе на каждомъ шагу приходилось бы касаться вопросовъ необслѣдованныхъ и потому спорныхъ. И мы вправѣ ждать съ большимъ интересомъ появленія такого изслѣдованія изъ подъ пера г. Патуллье: разсматриваемая статья его послужитъ ему, какъ прекрасное вступленіе къ такому изслѣдованію.

Теперь же будемъ только удивляться мастерству изложенія г. Патуллье, сумѣвшаго на небольшемъ числѣ страницъ (197—215) дать вполнѣ связное и законченное описаніе весьма сложнаго историко-литературнаго явленія. Не назову, однако, его работу полной: и не потому только, что въ очеркѣ о русскомъ романѣ все время рѣчь идетъ про Леонида Андреева да Сологуба, а въ очеркѣ искусства нашлось мѣсто и для Антокольскаго и для Павла Трубецкого. По сравненію съ авторами этихъ статей г. Патуллье отстаетъ ровно на полвѣка. Но его статью я затруднился бы назвать полной даже и внѣ всякаго сравненія съ сосѣдними статьями. Въ его очеркѣ упомянуты Ѳ. Г. Волковъ и И. А. Дмитріевскій, но нѣтъ ни единаго слова ни про Екатерину Семенову, ни про Брянскаго, ни про Каратыгина, ни про Мочалова, ни про Щепкина, не говоря уже о другихъ дѣятеляхъ русской сцены, Что же это за характеристика русскаго театра за цѣлый вѣкъ его существованія, въ которой обойдены молчаніемъ всѣ наиболѣе крупные его зодчіе и творцы? И почему это г. Патуллье оказался такъ къ нимъ невнимателенъ?

А просто потому, что онъ очень почтенный и для иностранца прекрасно освѣдомленный историкъ литературы, но не историкъ театра. Историкъ театра знаетъ, что пьесы могутъ прекрасно обходиться безъ исполненія на сценѣ, почти ничего не теряя отъ этого по части своихъ литературныхъ достоинствъ. Прекрасный примѣръ тому—Пушкинскій Борисъ Годуновъ. Зато безъ актера театръ существовать не можетъ. Знаетъ историкъ театра еще и то, что гораздо чаще драматурги приспособляются къ театру и къ актерамъ, чѣмъ актеры подгоняютъ свои пріемы къ новымъ требованіямъ драматурговъ, а также и то, что европейская драма достигала наивысшаго своего расцвѣта тамъ, гдѣ драматургъ сливался съ актеромъ: вспомнимъ, кѣмъ были Шекспиръ съ Мольеромъ. И у насъ не потому ли Островскій и занялъ свое положеніе, что такъ близко стоялъ къ актеру черезъ Прова Садовскаго и другихъ своихъ пріятелей изъ театральнаго міра. Точно также говоря, о Гоголѣ драматургѣ, нельзя ни на минуту забывать про ту помощь, которую онъ получалъ отъ Щепкина. А вотъ у Тургенева

не было такихъ связей съ театральнымъ міромъ, и его удивительныя по художественнымъ достоинствамъ пьесы, несомнѣнныя предшественницы Чеховской манеры театральной композиціи, прошли незамѣтно и безслѣдно въ исторіи нашего театра. И кто знаетъ, не потому ли и изо всего репертуара XVIII вѣка уцѣлѣлъ одинъ только Недоросль, что его авторъ такъ усердно совѣтовался со своимъ пріятелемъ И. А. Дмитріевскимъ? Вѣдь съ литературной точки зрѣн!я онъ не многимъ выше многихъ комедій и Княжнина и самой Екатерины.

Историкъ литературы при обзорѣ нашей драмы, конечно, все свое вниманіе сосредоточитъ на Грибоѣдовѣ, Гоголѣ, Пушкинѣ и другихъ корифеяхъ нашей драматической литературы, но историкъ театра сильно усумнится, на комъ ему остановиться съ особеннымъ вниманіемъ: на этихъ ли перворазрядныхъ писателяхъ, или на такихъ драматургахъ, какъ Полевой, Ободовскій, Кукольникъ и т. п. Конечно, по размѣрамъ таланта ни одного изъ нихъ и сравнивать съ Гоголемъ или Грибоѣдовымъ не приходится, но въ то время, какъ пьесы Грибоѣдова или Гоголя при первомъ своемъ появленіи нравились только немногимъ—вспомнимъ, какъ неодобрительно отнесся къ Грибоѣдовской комедіи даже самъ Бѣлинскій—пьесы этихъ бездарныхъ драматурговъ-ремесленниковъ восхищали публику, пользовались особеннымъ покровительствомъ и сочувствіемъ труппы и изъ-за этихъ двухъ причинъ десятилѣтіями не сходили съ нашей сцены. Поэтому для характеристики общаго уровня потребностей и запросовъ нашей публики, затѣмъ для выясненія отличительныхъ признаковъ нашего репертуара Николаевскаго времени, надо было съ полнымъ вниманіемъ отнестись къ дѣятельности и Полевого и Кукольника, а не скользнуть по нимъ бѣглымъ упоминаніемъ въ одной строчкѣ, какъ это дѣлаетъ г. Патуллье. Да едва ли можно и съ точки зрѣнія исторіи литературы одобрить такое къ нимъ отношеніе: они вѣдь составляли тотъ общій фонъ, на которомъ, какъ свѣтлая точка, выступала дѣятельность такихъ великановъ, какъ Гоголь: и его дѣятельность тѣмъ виднѣе и замѣтнѣе, чѣмъ сѣрѣе и безотраднѣе былъ этотъ общій фонъ.

Но г. Патуллье, какъ иностранецъ, подходилъ къ нашей драмѣ издали, а кто приближается къ предмету издали, тому, естественно, прежде всего бросаются въ глаза высшія точки: и только приблизясь вплотную, охватитъ онъ предметъ во всей его полнотѣ. Поэтому, хотя справедливость и требовала, чтобы были указаны всѣ пробѣлы разсматриваемой работы, всетаки порадуемся, что въ лицѣ г. Патуллье иностранный міръ правильно усвоилъ себѣ хотя бы главнѣйшія черты въ одной изъ наименѣе изслѣдованныхъ сторонъ нашей духовной жизни. Авось, со временемъ придетъ и болѣе исчерпывающее съ ней знакомство. Доброе начало—половина дѣла. Вотъ почему намъ и казалось необходимымъ отмѣтить появленіе статьи г. Патуллье: какъ первый солидный опытъ она очень удачна. И намъ русскимъ при сужденіяхъ о прошломъ нашего театра придется считаться съ этимъ отзывомъ французскаго изслѣдователя.

Б. Варнеке.

Редакторъ Баронъ **Н. В. Дризенъ.**

Вступая во второй годъ изданія, журналъ значительно расширяетъ свою программу и помимо обычныхъ отдѣловъ вводитъ слѣдующіе новые:

I. ИЗЪ ДНЕВНИКА

(мысли и впечатлѣнія)

живой откликъ на всѣ выдающіяся явленія литературно-художественной и общественной жизни.

II. ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХИВЪ.

Воспоминанія, замѣтки и сообщенія о жизни и дѣятельности литераторовъ, художниковъ, артистовъ и общественныхъ дѣятелей.

Этотъ отдѣлъ будетъ иллюстрированъ портретами, снимками съ картинъ изъ жизни писателей и артистовъ, снимками съ автографовъ—писемъ, рукописей и пр.

Редакція отводитъ также широкое мѣсто статьямъ критическимъ, освѣщая текущій литературный моментъ въ цѣломъ рядѣ этюдовъ и характеристикъ о нашихъ современникахъ и въ ежемѣсячныхъ обзорахъ всѣхъ выдающихся явленій въ области литературы; историко-литературныя изслѣдованія коснутся прошлаго родной литературы; статьи по вопросамъ театра, музыки, живописи будутъ печататься періодически и дадутъ обобщающую картину теченій современнаго искусства.

Отдѣлы—общественный (обзоры русской и заграничной жизни) и научный будутъ значительно расширены.

Въ распоряженіи редакціи для ближайшихъ №№ журнала имѣются произведенія слѣдующихъ авторовъ:

И. А. Бунина, А. Федорова, Марка Криницкаго, И. Бѣлоусова, И. И. Попова, Н. В. Некрасова, Л. И. Гальберштадта, И. Шмелева, Н. Телешова, С. С. Мамонтова, Н. Тимковскаго, С. Гусева-Оренбургскаго, И. Новикова, Н. Мѣшкова, Л. Зилова, Юрія Соболева и др.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: На годъ—3 руб., на 1/2 года—1 руб. 50 коп., на 4 мѣс.—1 руб. съ перес. и дост. За границу—вдвое. Цѣна отдѣльн. №—35 коп. Съ пересылкою и въ провинціи—40 коп.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ, кромѣ редакціи и конторы, въ конторѣ Н. Печковской—Москва, Петровскія линіи, въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ и во всѣхъ почтово-телеграфныхъ отдѣленіяхъ.

Адресъ редакціи: Москва, Соколиная улица, домъ 22. Телефонъ 89-54.

Редакторъ-издатель **И. А. Бѣлоусовъ.**

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1913 годъ

НА

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать третій годъ изданія).

Въ теченіе 1913 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 8—10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4⁰, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ числѣ статей, имѣющихся въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: *Е. В. Аничкова*—Шекспировскія хроники; *Julius Bab*—М. Рейнгартъ и новѣйшія теченія въ нѣмецкомъ театрѣ; переписка *А. Н. Верстовскаго* съ *А. М. Гедеоновымъ; Н. Долгова* — «Теорія трехъ единствъ»;—*В. Гернгроссъ*—«Театръ при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ»; *В. Курбатовъ*—Декоративное искусство въ Италіи XVII в.; *Ѳ. Коммисаржевскій*—Декораціонное искусство на современной сценѣ; Переписка *А. Н. Островскаго* съ *Ѳ. А. Бурдинымъ*; *Н А. Попова*—«О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ»; *П. А. Россіева*—«Объ артистѣ Максимовѣ»; *Л. .А. Саккетти*»—Моцартъ какъ оперный композиторъ; *Ю. Слонимской*—«Пантомима»; *Д. В. Философова*—«Дневникъ правовѣда 30-хъ годовъ»; *Н. Финдейзенъ*—Вагнеръ и музыкальная драма и мн. др.

Въ приложеніи будетъ дана «Лѣтопись Императорскихъ Спб. Театровъ за время 1881—1891 гг.», составленный *П. Н. Столпянскимъ*.

Кромѣ того, въ журналѣ будутъ напечатаны письма заграничныхъ корреспондентовъ «Ежегодника»: изъ Берлина — *Н. К. Мельникова-Сибиряка* и *Herm. Bahr'a*; изъ Мюнхена — *Зигфрида Ашкинази*; Парижа—*Paul Ginisty* и Лондона—*Philip W. Sergeant*.

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ,

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ СПб. и Москвы а также въ Конторѣ журнала (**Итальянская, д. 1, кв. 13; тел. 130-41**).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

Типографія Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ, Моховая, 40.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1913

ВЫПУСКЪ II

СОДЕРЖАНІЕ.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.



«РЕВИЗОРЪ» ГОГОЛЯ НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ ОСИПА.

ВАГНЕРЪ И ЕГО МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА [1]).

(Посвящается Рост. Влад. Геника).

Н. ФИНДЕЙЗЕНЪ.

I.



ОГДА Вагнеръ въ 1863 году выступилъ въ Петербургѣ въ нѣсколькихъ концертахъ, онъ скорѣе удивилъ и непріятно поразилъ публику и музыкантовъ, чѣмъ увлекъ ихъ, какъ дирижеръ и композиторъ.. Онъ не отбивалъ такта, не показывалъ вступленій оркестру; тогдашніе рецензенты нашли, что онъ дирижируетъ какими-то «телеграфическими знаками» и удивлялись только, что оркестро. вые музыканты понимаютъ его и играютъ не только правильно, но и съ огнемъ. Отрывки изъ музыкальныхъ драмъ Вагнера, исполненные въ этихъ концертахъ, казались большинству только «смѣлой, но дикой фантазіей». Надъ Вагнеромъ смѣялись рецензенты и музыканты. Его изображали въ самыхъ нелѣпыхъ каррикатурахъ. И это было не въ одномъ Петербургѣ, гдѣ Вагнеръ появился случайно и не имѣлъ подготовленной аудиторіи (достаточно сказать, что здѣсь «музыку будущаго» Вагнера сравнивали съ совершенно нелѣпыми и неграмотными произведеніями полусумасшедшаго дилеттанта-афериста, нынѣ совершенно забытаго — Ал. Лазарева!). Это повторялось почти всюду за границей, на родинѣ его и во Франціи. Въ Парижѣ постановка «Тангейзера» (1861 г.), какъ извѣстно, сопровождалась небывалымъ скандаломъ; въ Вѣнѣ (въ 1863 г.), послѣ 77 репетицій, Королевская опера отказалась отъ постановки «Тристана и Изольды». На родинѣ Вагнера крупный успѣхъ имѣли только оперы перваго періода его

---

[1]) Настоящій очеркъ представляетъ изложеніе публичной лекціи, прочитанной мною въ Ростовѣ на-Дону и Новочеркасскѣ въ 1910, Саратовѣ, Харьковѣ и другихъ отдѣленіяхъ Имп. Рус. Муз. Общ. въ 1912 г. *Н. Ф.*

творчества, а позднѣйшія, во многомъ, вызывали ужасъ, непріязнь и негодованіе. Появлялись памфлеты, каррикатуры (изъ нихъ составилась и недавно была издана цѣлая *книга*, далеко не вмѣстившая, конечно, всѣхъ каррикатуръ на Вагнера), драматическія пародіи. Еще лѣтъ 20 тому назадъ на сценѣ нѣмецкаго театра въ Петербургѣ ставилась пародія на «Тангейзера». Противъ Вагнера боролись выдающіеся музыканты и критики, даже цѣлыя партіи и школы.

Но въ началѣ небольшой, постепенно выраставшій, кружокъ лицъ, увѣровавшій въ правоту и геніальность вагнеровскаго творчества, въ концѣ концовъ, побѣдилъ все это недоумѣніе, вражду, злость и нападки—и публики, и музыкантовъ, а послѣ смерти художника реакція въ пользу его искусства стала захватывать все большіе и большіе круги общества. И теперь, всюду за границей, даже въ Египтѣ и Америкѣ, наконецъ у насъ въ Россіи—Петербургѣ, Москвѣ, нерѣдко даже въ провинціи,—всюду ставятъ оперы Вагнера, исполняютъ отрывки изъ нихъ, вызывая не протестъ, а радость художественнаго наслажденія. Ядъ прежнихъ насмѣшекъ выпарился и самъ по себѣ кажется смѣшнымъ. Старыя копья враговъ стали ржавыми и обломались...

Что же представляетъ собою Вагнеръ? Въ чемъ значеніе его творчества, прежде возбуждавшаго столь великое недоумѣніе и ненависть, теперь вызывающее столь же искренніе восторги?

Вагнеръ явилъ собою новаго художника, свободнаго отъ прежняго подчиненія вкусамъ и увлеченіямъ публики и меценатовъ или карману театральныхъ администрацій, свободнаго въ своей личной жизни и вполнѣ независимаго въ своемъ творчествѣ.

Геніальному Гайдну симфоніи заказывались дюжинами; Моцарту точно также заказывались оперы и ораторіи. Величайшій изъ безсмертныхъ творцовъ искусства—Бетховенъ—предлагалъ и щедрымъ, и скареднымъ меценатамъ свои тріо, квартеты и сонаты. Крупные и второстепенные художники зависѣли отъ каприза театральныхъ интендантовъ и кармана антрепренеровъ. Мейерберъ заключалъ контракты на сочиненіе и поставку

оперъ. Россини, Беллини, Верди и другіе современные Вагнеру композиторы сочиняли оперы десятками, дюжинами,—кто ради наживы, кто ради жажды успѣха. Исключенія являлись рѣдко и только въ періодъ установленнаго художественнаго авторитета. Истинно *свободное* творчество было рѣдкостью. Шуманъ расплатился за него сумасшедшимъ домомъ; Берліозъ—старческой дряхлостью; Листъ — игнорированіемъ его композиторской дѣятельности. Большинство композиторовъ, даже крупнаго дарованія, писали оперы и симфоніи десятками, повторялись въ нихъ, отвѣчая спросу дня; лишь немногіе, подобно Берліозу, Листу или Шуману, шли въ разрѣзъ съ требованіями моды и коммерческой спекуляціи. Вагнеръ одинъ изъ первыхъ возвысился надъ всѣмъ подобнымъ мѣщанствомъ въ искусствѣ, подчинивъ себѣ и музыкантовъ, и публику. Явился героемъ и полководцемъ въ своемъ искусствѣ, а не прислужникомъ, готовымъ къ услугамъ сытой и безпечной доли человѣчества.

Напротивъ, онъ увлекъ за собой и богатыхъ меценатовъ Везендонковъ, Риттеровъ и др., и короля Баварскаго, и цѣлый сонмъ артистовъ (во главѣ съ такими геніальными художниками, какъ Листъ и Бюловъ), и любителей, образовавшихъ для осуществленія вагнеровскихъ замысловъ—ихъ называли тогда прихотью—громадное общество, съ десятками развѣтвленій (Wagnerverein'ы), завершившее «дѣло Вагнера» постройкой спеціальнаго театра въ Байрейтѣ.

Сколько, зато, постоянныхъ переворотовъ и катастрофъ пришлось пережить самому Вагнеру, прежде чѣмъ онъ добился этихъ результатовъ!

Годъ и мѣсто рожденія Рихарда Вагнера совпали съ мѣстомъ и временемъ, въ которыхъ совершилось событіе крупной исторической важности: въ 1813 г. въ окрестностяхъ Лейпцига разыгралась знаменитая «битва народовъ», сокрушившая могущество Наполеона. Біографы Вагнера придаютъ этому совпаденію пророческое значеніе: геніальный художникъ явился сокрушителемъ старыхъ традицій въ искусствѣ и основателемъ въ немъ

новой эры. Для насъ, русскихъ, не меньшій интересъ можетъ имѣть другое совпаденіе: въ томъ же 1813 году въ Россіи родился Даргомыжскій, авторъ «Каменнаго гостя», — также художникъ-реформаторъ, подобно Вагнеру, стремившійся отказаться отъ старыхъ оперныхъ формъ и искавшій путь къ новой *музыкальной драмѣ*, хотя и иными, отличными отъ Вагнера, средствами...

Вагнеръ родился черезъ полгода послѣ смерти отца. Въ дѣтствѣ онъ былъ предоставленъ самому себѣ. Его странная, во многомъ противорѣчивая, натура не была понята родной семьей, также, какъ, впослѣдствіи, и наиболѣе близкими изъ окружавшихъ его лицъ. Воспитаніе велось безалаберно. Семья была небогатая; заботы о насущномъ хлѣбѣ доминировали въ ея жизни. Дѣтскія увлеченія и продѣлки Вагнера свидѣтельствуютъ о несомнѣнной склонности его къ литературѣ и театру, подтвердившейся въ юности, когда онъ, увлеченный чтеніемъ Шекспира, принялся за сочиненіе большой трагедіи, настолько грандіозной и кровавой, что въ теченіе пьесы умирали всѣ 42 дѣйствующихъ ея лица, такъ что въ послѣднемъ актѣ большинство ихъ должно было появиться въ качествѣ привидѣній, иначе у автора не хватило бы актеровъ для развязки!

Еще раньше, одиннадцатилѣтнимъ мальчикомъ, Вагнеръ сочинилъ въ школѣ стихотворный некрологъ на смерть одного изъ своихъ товарищей. Его произведеніе было напечатано и юный авторъ рѣшилъ сдѣлаться поэтомъ. Шестнадцати лѣтъ онъ вдругъ почувствовалъ призваніе къ музыкѣ. Скрывая отъ родныхъ, онъ принялся за учебникъ стараго генералъ-баса— такъ въ старину называлось ученіе о контрапунктѣ—и, проглотивъ его на-скоро, принялся за сонату, квартетъ и тріо.

Въ это же время, начитавшись фантастическихъ разсказовъ Гофмана, онъ вдругъ заразился самымъ безумнымъ мистицизмомъ, какъ онъ самъ признается въ своемъ *Автобіографическомъ набраскѣ*. «Днемъ, въ полуснѣ, пишетъ Вагнеръ, меня преслѣдовали видѣнія, въ которыхъ воплощались тоника, терція и доминанта, и открывали мнѣ свое важное значеніе. Все, что я записывалъ, поражало глупостью».

Въ дѣтствѣ Вагнеръ разыгрывалъ также съ сестрами пантомимы и драмы. Въ школѣ и гимназіи онъ увлекался, попеременно, то греческими поэтами, то исторіей, то латинскимъ языкомъ, то трагедіей. Въ университетѣ, въ дни іюльской революціи, будущій художникъ «пришелъ къ убѣжденію, что каждый порядочный человѣкъ исключительно долженъ заниматься политикой» (Автобіографія).

Съ музыкой, однако, даже въ этомъ возрастѣ, Вагнеръ не могъ поладить какъ слѣдуетъ. Послѣ перваго же домашняго учителя онъ забросилъ всякія упражненія. Его педагогъ, узнавъ, что, вмѣсто этюдовъ, Вагнеръ разучиваетъ увертюру къ «Фрейшютцу», объявилъ, что изъ Рихарда ничего не выйдетъ. Другой, болѣе опытный учитель, объяснявшій Вагнеру интервалы и аккорды, въ концѣ концовъ, также только покачалъ головой. Его ученикъ, вмѣсто теоретическихъ задачъ, соорудилъ сложную увертюру, сыгранную, благодаря знакомству автора съ капельмейстеромъ, въ Лейпцигскомъ театрѣ, на смѣхъ музыкантамъ и публикѣ. Впослѣдствіи, Вагнеръ самъ добродушно признался, что эта увертюра явилась кульминаціоннымъ пунктомъ его безразсудствъ. Для большаго разумѣнія дирижеровъ онъ росписалъ свою партитуру разными чернилами: группу струнныхъ—красными, деревянныхъ—зелеными, а мѣдь—черными. IX симфонія Бетховена, сравнительно съ этой хитро скомбинированной увертюрой, могла показаться сонатой Плейеля. При исполненіи увертюрѣ очень повредили регулярно повторявшіеся каждые четыре такта удары литарвъ; публика вначалѣ изумилась мнимому упрямству литавриста, а затѣмъ, понявъ, въ чемъ дѣло, пришла въ веселое настроеніе, глубоко огорчившее, конечно, юнаго композитора.

Эти перескакиванія отъ одного увлеченія къ другому характерны для будущаго художника. Они доказываютъ его неостывавшую пытливость, жажду знанія, какую то стремительность въ поискахъ рода дѣятельности, которая наиболѣе отвѣчала бы потребностямъ его юной, мятежной души. Изъ нихъ складывался его характеръ. Изъ этихъ отдѣльныхъ, странныхъ на первый взглядъ, порывовъ нѣтъ ни одного, который не пригодился бы для

окончательной формовки творческой натуры Вагнера. Онъ на самомъ дѣлѣ любилъ и понималъ греческую драму и миѳологію, и пуще всего—музыку. По природѣ своей Вагнеръ былъ и революціонеръ и протестантъ—противъ всего схоластическаго и тривіальнаго, сложившагося подъ вліяніемъ пережитковъ общественныхъ и художественныхъ традицій. Въ каждомъ изъ его дѣтскихъ и юношескихъ увлеченій,—на первый взглядъ противорѣчивыхъ, даже нелѣпыхъ,—проглядываетъ будущій реформаторъ—поэтъ и музыкантъ. Всѣ эти перечисленныя увлеченія—только составные, вѣрнѣе, *основные* элементы его будущей музыкальной драмы.

Но все это выяснилось лишь въ будущемъ, когда характеръ и творчество Вагнера выкристаллизовались въ окончательную форму. А въ дѣтствѣ и въ дни юности онъ не столько радовалъ ближайшихъ родныхъ своими несомнѣнными и разнородными дарованіями, сколько приводилъ ихъ въ уныніе—быть можетъ мнимой или невольной—безпорядочностью, распущенностью и непостоянствомъ своихъ увлеченій.

Мы увидимъ дальше, что почти до полной житейской и творческой зрѣлости Вагнера сохранилось это подозрительное и часто предубѣжденное отношеніе къ композитору его близкихъ родныхъ. У нихъ вполнѣ отсутствовала вѣра въ силу и истинность его художественнаго призванія. Только въ недолгій періодъ «придворнаго капельмейстерства» въ Дрезденѣ эти отношенія радикально измѣнились, и родные, на время, убѣдились въ справедливости его художественныхъ стремленій...

Когда у Вагнера перебродили его студенческія увлеченія, онъ почувствовалъ потребность заняться музыкой болѣе серьезно и пожелалъ найти себѣ надежнаго руководителя. Такимъ недолговременнымъ, но серьезнымъ учителемъ явился почтенный канторъ школы св. Ѳомы въ Лейпцигѣ, Теодоръ Вейнлигъ. Съ нимъ лишь Вагнеръ началъ основательныя занятія контрапунктомъ, который Вейнлингъ «имѣлъ счастливую особенность преподавать играя». Только теперь Вагнеръ узналъ и полюбилъ Моцарта. Онъ сочинилъ въ это время сонату, простую, лишенную всякой напыщенности. Занятія съ Вейнлигомъ были закончены менѣе чѣмъ въ полгода.

Старый канторъ отпустилъ своего ученика лишь тогда, когда тотъ съ легкостью могъ рѣшать труднѣйшія контрапунктическія задачи.

— Вы пріобрѣли этими сухими занятіями *самостоятельность*, сказалъ Вейнлингъ на прощанье своему ученику.

Въ концертахъ лейпцигскаго Гевандгауза въ это же время была сыграна, и съ несомнѣннымъ успѣхомъ, новая увертюра Вагнера, написанная не разноцвѣтными чернилами, а по образцу увертюръ Бетховена, теперь имъ лучше усвоенныхъ. Вскорѣ, затѣмъ, Вагнеръ написалъ *симфонію* и принялся было за оперу. Симфонія была сыграна съ успѣхомъ въ Гевандгаузѣ, а опера остановилась на первоначальныхъ наброскахъ. Окончивъ либретто трагическаго содержанія («Свадьба»), Вагнеръ сочинилъ для своей оперы большой секстетъ, которымъ Вейнлингъ также остался доволенъ.

Таковы были первые композиторскіе шаги Вагнера. Вслѣдъ за ними наступила самостоятельная музыкальная дѣятельность, тернистая, полная невзгодъ и неудачъ. Изъ двухъ первыхъ законченныхъ оперъ Вагнера— «*Феи*» не добились исполненія при жизни композитора; неудачамъ и приключеніямъ, сопровождавшимъ постановку другой оперы «*Любовный запретъ*» (на сюжетъ комедіи «Мѣра за мѣру» Шекспира), Вагнеръ впослѣдствіи посвятилъ одинъ изъ своихъ остроумныхъ фельетоновъ. Тогдашняя цѣломудренная нѣмецкая цензура нашла названіе оперы Liebesverbot черезчуръ фривольнымъ, тѣмъ болѣе что постановка оперы предполагалась въ Великомъ посту. Постановка была кое-какъ налажена въ десять дней, но пѣвцы не знали партій, все было искажено, оркестръ болѣе шумѣлъ, чѣмъ игралъ. Второе и послѣднее представленіе оперы, назначенное въ бенефисъ автора-дирижера, закончилось закулиснымъ скандаломъ на почвѣ того же «Любовнаго запрета», разыгравшимся между нѣкоторыми пѣвцами. Изъ публики Вагнеръ насчиталъ едва ли не только свою квартирную хозяйку съ мужемъ! Такъ опера не пережила даже своего второго представленія.

Это случилось въ Магдебургѣ, куда Вагнеръ (съ 1834—36 г.) впервые былъ приглашенъ театральнымъ капельмейстеромъ. Передъ тѣмъ онъ

пробылъ сезонъ хормейстеромъ въ Вюрцбургѣ. Такъ началась его музыкантская карьера. Начиналась и житейская проза. Вагнеръ женился на молодой актрисѣ Магдебургскаго театра Вильгельминѣ Планеръ и только любовные мѣсяцы брачной жизни скрасили неудачи молодого капельмейстера.

Двукратный дебютъ Вагнера въ Вюрцбургѣ и Магдебургѣ показалъ, какъ мало радости было въ дѣятельности капельмейстера частнаго театра. Идеаломъ тогдашняго нѣмецкаго музыканта и дирижера являлась служба въ какомъ либо *придворномъ* театрѣ. Но Вагнеръ до этого еще не дозрѣлъ. Онъ былъ радъ, поэтому, получить мѣсто сначала въ Кенигсбергѣ, затѣмъ въ Ригѣ, гдѣ, въ концѣ концовъ, его ждали тѣ же разочарованія и неудачи.

Здѣсь, въ Ригѣ, по крайней мѣрѣ, онъ имѣлъ утѣшеніе въ лицѣ своей молодой, еще жизнерадостной жены и воображалъ себя хозяиномъ музыкальнаго положенія въ городѣ. Но гдѣ тутъ быть Musikdirektor'омъ, когда подъ руками оказался оркестръ въ 22 музыканта, съ четырьмя скрипачами и однимъ фаготистомъ, играющимъ на тромбонѣ! Когда болѣе всего приходилось разучивать оперетки и водевильную музыку и только съ трудомъ можно было добиться постановки нѣсколькихъ оперъ.

Два года, проведенные Вагнеромъ въ Ригѣ, все-же имѣли для него большое значеніе. Онъ впервые зажилъ, если не спокойно, то вполнѣ самостоятельно, вдали отъ родныхъ. Юношеское, напускное, могло скорѣе стереться; художественныя потребности стали выражаться яснѣе, опредѣленнѣе. Въ Ригѣ Вагнеръ принялся за «*Ріензи*»—первую оперу, добившуюся впослѣдствіи постановки и продолжительнаго успѣха. Здѣсь онъ закончилъ два акта оперы. Судьба выгнала его изъ Риги такъ же, какъ раньше изъ Магдебурга и родного Лейпцига, гдѣ ему, несмотря на всѣ хлопоты, не удалось пристроиться. Его начали преслѣдовать долги; антрепренеръ оказался, такимъ же безнадежнымъ, какъ и его нѣмецкіе собратья; сплетни и кумовство не могли быть изглажены спокойной, благодаря домовитости Минны, семейной обстановкой.



«ЛЮБИТЕ ЖИЗНЬ» ПЬЕСА А. М. ФЕДОРОВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ I. ФИНАЛЪ.

Гдѣ было искать выхода?

Въ то время, во второй трети 19-го вѣка, центромъ артистическихъ надеждъ, вожделѣній, золотымъ дномъ, правда, часто обманчивымъ, являлся Парижъ. Тамъ узаконялись моды и составлялись музыкальныя карьеры; тамъ завоевывался успѣхъ. Незадолго до того въ Парижѣ жили Шопенъ и Листъ. Итальянцы пожинали лавры и добились безумныхъ гонораровъ. Тамъ, наряду съ итальянской оперой и ея богомъ—Россини, царствовалъ Мейерберъ. На послѣдняго, какъ на безкорыстнаго сородича-художника, Вагнеръ и возложилъ всѣ надежды. Скажемъ сразу, эти надежды рухнули, и рухнули самымъ рѣшительнымъ и жестокимъ образомъ. Мейерберъ, было, обнадежилъ молодого собрата и съ восторгомъ отозвался о либретто «Ріензи». Но этимъ все и кончилось! Любопытно, что для слѣдующей своей оперы—«Пророка»—Мейерберъ заказалъ либретто, во многомъ аналогичное по сюжету съ вагнеровскимъ «Ріензи».

Вагнеръ въ Парижѣ испилъ еще болѣе горькую чашу, чѣмъ раньше въ Германіи или въ Ригѣ. Правда, онъ закончилъ здѣсь «Ріензи», но нигдѣ не могъ добиться его постановки. Чтобы хоть что-нибудь заработать, онъ вынужденъ былъ сочинять разныя попурри и дешевыя транскрипціи, писать музыкальные фельетоны. Изъ послѣднихъ составился впослѣдствіи любопытный сборникъ «*Нѣмецкій музыкантъ въ Парижѣ*», имѣющій несомнѣнное автобіографическое значеніе. Съ какой яростью обрушился Вагнеръ въ этихъ очеркахъ на коммерческія махинаціи заправилъ тогдашняго парижскаго музыкальнаго міра! Вагнера поддерживалъ тамъ зять—мужъ младшей, любимой сестры, хотя и эти отношенія, въ концѣ концовъ, испортились. Наконецъ, Вагнеръ даже продалъ одному антрепренеру либретто своего «Моряка-Скитальца», потерявъ надежду пристроить и эту оперу въ какомъ либо парижскомъ театрѣ.

«Морякъ-Скиталецъ»—вторая признанная опера Вагнера, сыгравшая въ жизни композитора большую роль. Ея идея зародилась въ обстановкѣ, напоминавшей бурное, полное тоскливаго одиночества, скитаніе несчастнаго, проклятаго рокомъ Летучаго Голландца. Три съ половиной недѣли длилось

морское путешествіе Вагнера изъ Германіи въ Лондонъ, по дорогѣ изъ Риги въ Парижъ,—путешествіе, полное опасности и приключеній. Трижды корабль переживалъ жестокую бурю. И опасные штормы и заходъ въ норвежскія шхеры произвели на молодого композитора неизгладимое впечатлѣніе. Ему пришлось пережить ту же угрозу стихіи, которая вскорѣ затѣмъ воплотилась у него въ звукахъ. Легенда о Летучемъ Голландцѣ, прочитанная Вагнеромъ еще въ Ригѣ, получила теперь яркое толкованіе въ пережитыхъ волненіяхъ и разсказахъ матросовъ. Подобныя минуты не остаются безъ воздѣйствія на творчество вдумчиваго художника...

Отчаяніе, овладѣвшее имъ, благодаря парижскимъ неудачамъ, нашло себѣ выходъ. Родные звуки любимаго Вагнеромъ съ дѣтства «Фрейшютца» (опера Вебера была впервые поставлена въ Парижѣ именно въ это время) пробудили въ художникѣ погасшую было искру творчества. Съ необычайной быстротой, въ нѣсколько недѣль, онъ закончилъ партитуру новой оперы. Въ симфонической «бурѣ» ея Вагнеръ повѣдалъ только испытанное имъ во время переѣзда по тому же Сѣверному морю; въ самомъ Голландцѣ онъ также далъ откликъ волновавшимъ его чувствамъ скорби и затаенной надежды на спасеніе. И—удивительно—лучъ надежды на самомъ дѣлѣ пробился сквозь тучи: съ далекой родины, изъ Дрездена, пришла вѣсть о принятіи тамъ къ постановкѣ «Ріензи». Выходъ изъ богемы парижскаго прозябанія былъ найденъ. Съ нимъ вмѣстѣ закончился и первый періодъ странствованій непризнаннаго артиста.

Въ Дрезденѣ Вагнеръ нашелъ не только признаніе, но и прочное, достаточно обезпеченное, мѣсто. Крупный успѣхъ «Ріензи» не только обусловилъ постановку «Моряка Скитальца», но и мѣсто придворнаго капельмейстера при тамошнемъ театрѣ. Семь лѣтъ, проведенныхъ Вагнеромъ въ Дрезденѣ (1842—49), могутъ считаться годами временнаго успокоенія и накопленія новыхъ силъ. Вагнеръ сразу выдѣляется среди нѣмецкихъ композиторовъ и дирижеровъ. Объ этомъ свидѣтельствуетъ постановка «Тангейзера», написаннаго въ Дрезденѣ, а также исполненіе, подъ его управ-

леніемъ, оперъ Моцарта, Вебера, Глука и наконецъ, IX-й симфоніи Бетховена, до тѣхъ поръ признававшейся неисполнимой и сумасбродной.

Эти годы оказались также наиболѣе счастливыми въ семейной жизни Вагнера. Правда, у Минны Вагнеръ, до полученія ея мужемъ мѣста королевскаго капельмейстера, нерѣдко проявлялись несимпатичныя вспышки, но упроченіе его положенія и несомнѣнная радость родныхъ по этому поводу повліяли на нее благотворно. Въ Дрезденѣ Вагнеръ впервые пришелъ въ себя, узналъ свои силы и подготовилъ себя къ дальнѣйшей творческой дѣятельности. Едва ли не большинство сюжетовъ его будущихъ музыкальныхъ драмъ коренится въ тѣхъ книгахъ, съ которыми Вагнеръ познакомился въ Дрезденѣ, не говоря уже о томъ, что здѣсь были имъ созданы обѣ оперы—«Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ», которыя доставили ему наибольшій успѣхъ и популярность.

Однако, роль подчиненнаго придворнаго капельмейстера, въ концѣ концовъ, оказалась не по характеру и художественнымъ стремленіямъ Вагнера. Своими требованіями, новыми взглядами на искусство и музыкальную жизнь онъ постепенно сталъ возбуждать и даже озлоблять большинство окружавшихъ его лицъ, въ особенности свое театральное начальство. Назрѣвавшія реформы, энергично проповѣдывавшіяся Вагнеромъ—печатно, въ письменныхъ докладахъ и публичныхъ рѣчахъ—совпали со взрывомъ Дрезденскаго возстанія 1849 г., въ которомъ Вагнеръ явился однимъ изъ горячихъ сторонниковъ М. Бакунина. Это оказалось неожиданнымъ разрѣшеніемъ Musikdirektor'ства Вагнера. Онъ долженъ былъ бѣжать и надолго покинуть Германію въ качествѣ изгнанника.

Необходимо опредѣлить положеніе, которое Вагнеръ занялъ въ этотъ періодъ въ мѣстномъ музыкальномъ мірѣ, такъ какъ затѣмъ онъ разорвалъ съ нимъ почти всякія сношенія. Вернулся въ него Вагнеръ не композиторомъ, хлопочущимъ о постановкахъ своихъ оперъ, а побѣдителемъ, хотя и посѣдѣвшимъ въ неустанной борьбѣ съ жизнью. Одинъ изъ современниковъ Вагнера, художникъ Китцъ, такъ опредѣляетъ отношеніе къ композитору окружавшей его среды. Исключительный успѣхъ «Ріензи»

сразу раздѣлилъ мѣстныхъ музыкантовъ на двѣ партіи. Уже первыя репетиціи оперы обозначили ту рутину, которая въ то время царствовала за кулисами и засасывала лучшія артистическія силы Германіи. Этотъ успѣхъ, который вскорѣ раздѣлили «Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ», остался *законодательнымъ* для большинства его друзей, а также для жены композитора. Послѣдняя, искренно сочувствуя творчеству мужа, оставалась вдалекѣ отъ пониманія его позднѣйшихъ великихъ созданій. Также относились и друзья композитора, желавшіе, чтобы Вагнеръ сочинялъ *только* такія оперы, какъ «Ріензи», «Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ». Этому взгляду сочувствовала и часть публики и критики. За то другая часть сразу стала во враждебное положеніе, съ котораго ее не сдвинулъ успѣхъ ни одного изъ дальнѣйшихъ произведенѝй художника. Для этой части критики и музыкантовъ Вагнеръ почти навсегда остался ненавистнымъ революціонеромъ, любившимъ *только* себя и свое творчество. Совмѣщеніе въ Вагнерѣ композитора и поэта (либреттиста) удивляло и возмущало многихъ. Музыканты рѣшили что Вагнеръ болѣе писатель, чѣмъ музыкантъ, а журналисты, возмущавшіеся смѣлостью композитора писать для самого себя оперные тексты, утверждали, конечно, противное.

Съ этого момента въ жизни Вагнера начинается *драма художника-творца*. Несомнѣнно, дрезденскія оперы его являются новымъ художественнымъ завоеваніемъ въ области музыкально-драматическаго творчества, сравнительно съ тѣмъ, которое обусловили романтическія оперы выдающихся современниковъ или предшественниковъ Вагнера—Вебера, Маршнера, Обера, Мейербера и Россини (подразумѣвая здѣсь только «Вильгельмъ Телль» послѣдняго). Эти завоеванія и были оцѣнены ближайшими друзьями композитора. Но Вагнеръ не могъ остановиться на этой стадіи творчества. Его манили новые горизонты, болѣе широкіе и возвышенные.

Въ своемъ швейцарскомъ изгнаніи Вагнеръ не надолго сдержалъ свой творческій пылъ, чтобы осмотрѣться, обдумать пройденный путь и выяснить себѣ дальнѣйшія творческія перспективы. Нося въ себѣ зачатки будущихъ своихъ музыкальныхъ драмъ, главнымъ образомъ «Кольца Нибелунга»,

Вагнеръ въ цѣломъ рядѣ теоретическихъ трактатовъ,— частью философскаго, частью полемическаго характера,—изложилъ свои взгляды на сущность художественнаго творчества и реформу музыкальной драмы, основанной на народномъ миѳѣ, на условіяхъ древне-греческой трагедіи, разумѣвшей трагедію свободной личности героя. Такимъ образомъ, явились трактаты: «Искусство и революція», «Художественное произведеніе будущаго» и, главный изъ нихъ — «Опера и драма», а также рядъ болѣе мелкихъ статей. «Мои литературныя работы,— заявляетъ самъ Вагнеръ,—засвидѣтельствовали мою (прежнюю) зависимость, какъ художника». Онъ хотѣлъ отойти отъ старой традиціонной оперы концертнаго стиля, съ закругленными вокальными нумерами, преслѣдовавшей почти исключительную цѣль— услажденіе слуха; онъ заявилъ требованіе создать новую музыкальную драму.

И вотъ почти все создаваемое имъ съ этого времени пошло какъ бы въ разрѣзъ съ надеждами большинства окружавшихъ и такъ или иначе симпатизировавшихъ ему близкихъ. Немногіе, подобно Листу или Бюлову, понимали и глубоко проникались необычайнымъ ростомъ художественнаго генія Вагнера. Разладъ чувствовался все больше и глубже между нимъ и его друзьями и родными, во главѣ съ собственной женой художника. Большинство требовало отъ него оперъ въ стилѣ «Тангейзера» и «Лоэнгрина», даже «Ріензи». Свидѣтельствомъ этого разлада и непониманія остались его переписка, воспоминанія и наконецъ громадная литература о Вагнерѣ, высмѣивавшая его во всѣхъ видахъ и всякими способами. Раньше было уже указано объ отказѣ отъ постановки «Тристана и Изольды» въ Вѣнѣ, послѣ 77 репетицій оперы; за два года передъ тѣмъ знаменитый Девріенъ, режиссеръ театра въ Карлсруэ, нашелъ того же «Тристана» также неисполнимымъ, а постановка «Мейстерзингеровъ» въ Берлинѣ въ 1870 г. сопровождалась большимъ скандаломъ. А въ это время Вагнеру были уже возвращены права гражданства въ Германіи и оперы его перваго періода всюду ставались съ успѣхомъ.

Одна драма—драма художника—повлекла, вѣрнѣе предшествовала

другой—драмѣ душевной и житейской. Начатая въ Швейцаріи трилогія «Кольцо Нибелунга» оборвалась на половинѣ «Валкирій» и надолго осталась незаконченной. Два крупныхъ, быть можетъ геніальнѣйшихъ, созданія были задуманы и выполнены Вагнеромъ прежде, чѣмъ онъ снова вернулся къ Нибелунгамъ. Эти произведенія — первая, истинная «*музыкальная драма*» Вагнера—«Тристанъ и Изольда» и чудесная народная музыкальная комедія «Нюренбергскіе мейстерзингеры». Правда, поэтическіе мотивы средневѣковыхъ легендъ, по временамъ, увлекали художника во время его работъ надъ народными преданіями и памятниками старинной литературы, но большинство ихъ осталось безъ дальнѣйшаго развитія. Одинъ за другимъ проходили передъ нимъ образы Лоэнгрина, Парсиваля, Тристана и другихъ героевъ средневѣковыхъ легендъ; состязаніе ремесленниковъ (мастеровъ) пѣвцовъ въ Нюренбергѣ явилось уже тогда жизненной параллелью состязанію пѣвцовъ-рыцарей въ Вартбургѣ, въ «Тангейзерѣ»... Судьба неожиданно толкнула художника въ новый міръ,—міръ сердечнаго влеченія, тайнаго, мучительнаго и глубокаго.

Въ Цюрихѣ Вагнеръ встрѣтился съ Матильдой Везендонкъ, умной, тонко воспитанной, прекрасной женой богатаго и также чрезвычайно образованнаго мецената Отто Везендонка. Оба они въ самой деликатной формѣ не мало помогали Вагнеру и его женѣ. Минна Вагнеръ, страдавшая порокомъ сердца, теперь раздражительная и угрюмая въ виду неудачъ мужа, давно уже перестала понимать его. Душевнаго сродства у нихъ не было. Жизненной связи—дѣтей, которыхъ Вагнеръ такъ желалъ имѣть,—также не существовало. Вагнеръ былъ счастливъ съ Минной только вначалѣ ихъ супружеской жизни, а затѣмъ—въ періодъ обезпеченнаго капельмейстерства въ Дрезденѣ. Минна Вагнеръ мечтала сохранить это положеніе. А тутъ—изгнаніе, неудачи въ Парижѣ, запрещеніе прежнихъ оперъ Вагнера въ Германіи, и новыя, сложныя, казавшіяся несбыточными, затѣи его, включая даже планъ постройки собственнаго театра для постановки «Нибелунговъ»! Въ особенности въ первое время своего швейцарскаго затворничества Вагнеръ чувствовалъ себя одинокимъ: родные отъ него отступились, а

послѣ семейнаго разлада началась настоящая мѣщанская трагедія, глубоко возмутившая Вагнера.

Эти отношенія раскрываютъ намъ недавно опубликованная семейная переписка художника. Въ этихъ письмахъ столько горькихъ жалобъ, столько горячихъ оправданій своихъ поступковъ и творческихъ плановъ передъ непонимавшими ихъ, въ большинствѣ, родными Вагнера. За то, какой язвительной насмѣшкой звучитъ, напримѣръ, письмо Вагнера къ его зятю, профессору Герману Брокгаузу (1873), когда тотъ неожиданно вздумалъ проявить «родственное сочувствіе» композитору, когда тотъ получилъ баварскій орденъ Максимиліяна!..

Въ лицѣ Матильды Везендонкъ Вагнеръ встрѣтилъ совершенно иной типъ женщины—чуткой, душевной и трепетной, подъ мечтательной, прозрачной внѣшней оболочкой которой, быть можетъ, была скрыта страсть и настойчивость. Вагнеръ, въ свою очередь, предсталъ предъ ней во всемъ обаяніи геніальнаго артиста, молчаливаго и угрюмаго въ обществѣ, разговорчиваго и очаровательнаго въ кругу друзей (Э. Шюрэ). Г-жа Везендонкъ была далека отъ чисто кухонныхъ и мѣщанскихъ интересовъ, специфически привлекавшихъ Минну Вагнеръ. Художникъ знакомилъ г-жу Везендонкъ съ своими работами, находя въ ней живой душевный откликъ. На этой почвѣ зародились «Тристанъ и Изольда», первыми этюдами которыхъ явились поэтичныя пѣсни, написанныя Вагнеромъ на стихи г-жи Везендонкъ.

Новая музыкальная драма Вагнера развивалась параллельно съ его душевной, и такъ понятно, что послѣдняя нашла глубочайшій откликъ въ новыхъ музыкальныхъ звукахъ художника. «Однажды, пишетъ Эд. Шюрэ, находясь вдвоемъ съ г-жей Везендонкъ, Вагнеръ объявилъ ей, что пишетъ текстъ къ музыкальной драмѣ о Тристанѣ и Изольдѣ. Мысленно онъ посвящаетъ эту драму ей и желаетъ выразить въ ней все то, что между ними должно навѣки остаться скрытымъ. Такимъ образомъ, въ формѣ художественнаго произведенія должно было наступить завершеніе ихъ двойственной жизни, ихъ тѣснаго сердечнаго союза». Вагнеръ сознавалъ долгъ

дружбы передъ мужемъ г-жи Везендонкъ; въ тоже время онъ вовсе не устранялъ себя отъ житейскихъ обязанностей по отношенію къ своей женѣ. Къ тому же отношенія двухъ любящихъ оставались вполнѣ корректными. «Оба они, говоритъ Шюрэ, рѣшили дать право на существованіе своему великому чувству, отказавшись отъ полнаго обладанія. Ихъ совмѣстное творчество могло служить имъ утѣшеніемъ, такъ какъ безсмертныя дѣти—Тристанъ и Изольда, уже были плодомъ ихъ дивной любви»...

Окончить эту музыкальную драму Вагнеру пришлось далеко отъ тѣхъ мѣстъ, гдѣ она зародилась. Минна Вагнеръ, которой вообще мало были свойственны чуткость и чувство самопожертвованія, разрѣзала этотъ гордіевъ узелъ рѣзко и обидно. Она вскрыла одно изъ писемъ г-жи Везендонкъ и, совершенно не понявъ его, устроила послѣдней тягостную сцену, послѣ которой могъ наступить только кошмарный развалъ. Семейная жизнь Вагнера кончилась. Онъ покинулъ только что завоеванное имъ мирное, поэтическое «убѣжище»—домикъ близъ виллы Везендонковъ, предоставленныхъ ими Вагнеру, — покинулъ друзей и жену. Минна Вагнеръ удалилась, больная душевно и тѣлесно. Она видѣлась съ художникомъ впослѣдствіи, но сближеніе между ними такъ и не состоялось; она скончалась въ Дрезденѣ, незадолго до свадьбы Вагнера, нашедшаго себѣ, въ концѣ концовъ, болѣе счастливый и спокойный семейный очагъ...

Для г-жи Везендонкъ «исторія Тристана» оказалась чуднымъ, поэтичнымъ эпизодомъ. Позднѣе она изрѣдка видѣлась съ любимымъ художникомъ и даже не прерывала письменныхъ сношеній, но эти отношенія уже не походили на прежнія. Въ силу ли житейскихъ обстоятельствъ или вслѣдствіе личнаго эгоизма Вагнеръ точно предалъ забвенію одинъ изъ счастливѣйшихъ періодовъ своей жизни и даже рѣзко обошелся съ г-жей Везендонкъ, отнявъ у нея эскизы къ «Тристану». Наоборотъ, г-жа Везендонкъ сберегла для потомства переписку Вагнера, а также дневникъ, веденный имъ въ первый періодъ ихъ неожиданной разлуки; то и другое представляютъ вполнѣ исключительное свидѣтельство объ интимныхъ душевныхъ переживаніяхъ геніальнаго художника...



«СЕВИЛЬСКІЙ ЦИРЮЛЬНИКЪ» РОССИНИ НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.
Г. ЛОСЕВЪ ВЪ РОЛИ БАРТОЛО.

Въ жизни Вагнера наступилъ новый періодъ—годы новыхъ странствованій. Онъ живетъ то въ Италіи (здѣсь, въ Венеціи, онъ закончилъ большую часть партитуры «Тристана и Изольды»), то въ Швейцаріи, то въ Парижѣ, гдѣ, наконецъ, добивается постановки и скандальнаго провала «Тангейзера». Онъ бьется въ долгахъ, бьется въ поискахъ болѣе широкой и опредѣленной художественной дѣятельности, устраивая концерты въ Цюрихѣ, Парижѣ, Вѣнѣ, Петербургѣ и Москвѣ. Извѣстность его растетъ, но растетъ также волна сплетенъ и злобы противъ художника, не желающаго считаться съ музыкальными и общественными традиціями.

«Когда Вагнеръ имѣетъ деньги,—читаемъ мы въ одномъ изъ писемъ пріятеля композитора, придворнаго капельмейстера Эссера въ Вѣнѣ,—онъ, точно ребенокъ, вовсе не думаетъ, что деньги могутъ кончиться. Онъ утверждаетъ, что не можетъ работать, если у него нѣтъ комфортабельнаго помѣщенія, если нѣтъ большого сада для него одного,—словомъ, если онъ не можетъ жить grand seigneur'омъ». Въ другомъ письмѣ, вскорѣ послѣ изданія полнаго текста трилогіи «Кольца Нибелунговъ», тотъ же Эссеръ негодуетъ на непрактичность мастера: «Вагнеръ требуетъ не меньше того, чтобы какой-нибудь князь распустилъ свою постоянную оперную труппу, чтобы добиться постановки «Нибелунговъ», успѣхъ которыхъ сомнителенъ».

Вѣнскій «пріятель» Вагнера, въ данномъ случаѣ, повторялъ только перепѣвы общественнаго мнѣнія, циркулировавшіе въ тогдашнихъ музыкальныхъ кругахъ. Но и на этотъ разъ эти перепѣвы оказались ложными и недальновидными: Вагнеръ на самомъ дѣлѣ нашелъ не только владѣтельнаго князя, но даже коронованнаго короля, который полюбилъ и оцѣнилъ геніальнаго художника и вполнѣ предоставилъ въ его распоряженіе свой театръ, къ великому ужасу придворныхъ и непридворныхъ Эссеровъ.

Это случилось совершенно неожиданно для Вагнера, въ 1864 году. Посланный Баварскаго короля Людвига розыскалъ художника близъ Вѣны, гдѣ послѣдній переживалъ дни тяжелыхъ невзгодъ и не могъ приняться за окончаніе «Мейстерзингеровъ». Мотивы чуднаго вагнеріанства Бавар-

скаго короля станутъ понятны изъ письма Вагнера къ г-жѣ Вилле. «Король знаетъ все, созданное мною; онъ понимаетъ меня и мою душу. Онъ хочетъ, чтобы я навсегда остался при немъ, работалъ, отдыхалъ, ставилъ бы свои произведенія; онъ даетъ мнѣ все, что я для того потребую; я долженъ окончить Нибелунговъ, которые онъ хочетъ поставить по моему плану!»

Какой мощный подъемъ вызвало у художника это неожиданное покровительство короля Людвига, видно изъ той кипучей дѣятельности Вагнера, которая ознаменовала его Мюнхенскій періодъ. Онъ ставитъ здѣсь впервые «Тристана и Изольду», «Мейстерзингеровъ», «Золото Рейна» и «Валкирію». Въ короткій срокъ заканчиваетъ «Мейстерзингеровъ» и «Зигфрида»; принимается за «Гибель боговъ» и даже развиваетъ планъ «Парсиваля». Звѣзда художника начинала сверкать яркимъ блескомъ и ему уже легче стало переносить удары судьбы, чѣмъ прежде. Людская молва не давала покоя, въ особенности послѣ того, какъ жена его любимаго друга и прежняго ученика, Ганса фонъ-Бюлова, — Козима Бюловъ (дочь Листа), оставила мужа и вскорѣ вышла замужъ за Вагнера. Бюловъ изъ близкаго друга и почитателя мастера сталъ его ярымъ противникомъ. Злые языки «общественнаго мнѣнія» еще разъ воспользовались случаемъ, чтобы злостно преслѣдовать ненавистнаго имъ «фаворита короля», — недаромъ Вагнеръ былъ вынужденъ выступить печатно въ свою защиту. Но самъ онъ достигъ желаннаго — то, что не дала ему первая жена, Минна Планеръ, — онъ нашелъ въ Козимѣ Бюловъ: не только любовь, но и глубокое сочувствіе и пониманіе его крупныхъ задачъ. Съ ней вмѣстѣ Вагнеръ могъ уже менѣе боязливо смотрѣть въ раскрывающуюся передъ нимъ будущность: онъ имѣлъ друга и жену; онъ нашелъ свое семейное счастье. Эта будущность могла тревожить художника. Близость Вагнера къ королю не дала покоя придворнымъ звѣздочетамъ и они настояли таки на своемъ: ихъ интриги побѣдили вліяніе художника. Но для послѣдняго Мюнхенъ уже сыгралъ свою роль: Вагнеръ замышлялъ свой собственный театръ.

Крупное дѣло Вагнера уже имѣло подготовленную почву, благодаря пропагандѣ Листа, Бюлова и другихъ приверженцевъ реформатора музыкальной драмы. Годы завершенія «Кольца Нибелунговъ» и союза Вагнера съ Козимой знаменательно совпали съ крупными событіями, обозначившими историческій переворотъ во внутренней жизни Германіи: въ дни свадебныхъ торжествъ Вагнера его родина праздновала Седанскую побѣду, а созданіе Байрейтскаго театра совпало съ созданіемъ объединенной Германской имперіи! И прежній скромный дрезденскій капельмейстеръ, затѣмъ многолѣтній изгнанникъ, теперь оказался признанъ Германскимъ императоромъ, а постройка театра въ Байрейтѣ и первая постановка «Кольца Нибелунга» стала дѣломъ художественной и національной гордости Германіи.

Во всей Германіи были учреждены отдѣлы «Общества Вагнера» (были таковые и въ Россіи). Въ нихъ приняли участіе артисты, художники, меценаты. Давались концерты, собирались деньги. «Патронами» Общества Вагнера записались даже Турецкій султанъ и Египетскій хедивъ. Въ 1872 г. состоялась закладка Байрейтскаго театра, а черезъ четыре года—его открытіе, для котораго впервые полностью была поставлена трилогія «Кольцо Нибелунга».—«*Я не думалъ, что вы это выполните*», сказалъ Вагнеру императоръ Вильгельмъ, считавшій своимъ національнымъ долгомъ присутствовать на этомъ художественномъ торжествѣ, собравшемъ массу музыкантовъ, артистовъ, князей и меценатовъ со всѣхъ концовъ Европы.

Думалъ ли самъ великій художникъ объ исполнимости своей крупной задачи? Да, онъ не только думалъ, онъ вѣрилъ и глубоко былъ убѣжденъ, что одолѣетъ всѣ препятствія, что всѣ невзгоды, рано или поздно, будутъ разрушены и побѣждены. Онъ зналъ, что его желѣзная воля и энергія побѣдятъ все, что драма его жизни, переживавшая такія мучительныя и многократныя перепитіи, завершится болѣе свѣтлымъ концомъ...

Французскій писатель Эдуардъ Шюре, неоднократно встрѣчавшійся съ Вагнеромъ, нарисовалъ намъ нелицепріятный образъ художника по личнымъ воспоминаніямъ. Вагнеру было 52 года, когда они впервые встрѣти-

лись. «Невозможно, пишетъ Шюрэ, хоть разъ видѣть эту голову волшебника, имѣвшаго даръ вызывать и покорять души, безъ того, чтобы не сохранить о немъ неизгладимаго впечатлѣнія. Какая печать тяжелой борьбы и бурныхъ ощущеній лежала на его истерзанномъ энергичномъ лицѣ, на губахъ, одновременно чувственныхъ и насмѣшливыхъ, на остромъ подбородкѣ, выражавшемъ непреклонную волю. И надъ этой демонической маской возвышался его колоссальный выпуклый лобъ, свидѣтельствовавшій о мощи и смѣлости. При первомъ же знакомствѣ Вагнеръ проявлялся весь, какъ потокъ, рвущій всѣ преграды. Можно было лишь удивляться этой богатой и перемѣнчивой натурѣ, страстной, самолюбивой, во всемъ доходившей до крайностей, но, тѣмъ не менѣе, удивительно уравновѣшенной, благодаря преобладанію всепоглощающаго разума. Этотъ человѣкъ импонировалъ меньше своими грандіозными способностями и своими поразительными противорѣчіями, чѣмъ ихъ необычайной концентраціей и удивительнымъ единствомъ мысли и воли, всегда направленныхъ къ одной и той же цѣли.—Въ теченіе моихъ бесѣдъ съ нимъ, говоритъ Шюрэ, я былъ пораженъ абсолютной и откровенной вѣрой артиста въ себя и въ свою идею».

Эта абсолютная вѣра въ себя и въ правоту своихъ художественныхъ замысловъ и вывела Вагнера, — сначала одинокаго, не находившаго нигдѣ поддержки, осмѣиваемаго и страдавшаго отъ невзгодъ и постоянныхъ ударовъ судьбы,—на широкій просторъ жизни. Въ искусствѣ своемъ онъ точно также обрѣлъ новый широкій путь—*музыкальной драмы.*

II.

Вагнеръ появился на музыкальномъ горизонтѣ въ періодъ высшаго расцвѣта французской и итальянской оперы. Бетховенъ и Веберъ только что сошли со сцены. Бетховенъ не имѣлъ наслѣдника, и въ то время его геніальнѣйшія произведенія послѣдняго періода, во главѣ съ IX-й симфоніей, признавались сумасбродными, лишенными формы и неисполнимыми. У Вебера, напротивъ, явились продолжатели въ лицѣ Лортцинга, Мартнера и Крейцера,

которые культивировали романтическую оперу нѣмецкаго народнаго типа; правда, никто изъ нихъ не достигъ вполнѣ народной простоты и задушевности веберовскаго «Фрейшюца».

Законодательными для музыкальнаго міра явились только новая итальянская и французская опера. Великолѣпные артисты тогдашней итальянской оперы покорили европейскую публику. Имена Бозіо, Малибранъ, Віардо-Гарсія, Лаблаша, Тамбурини и Рубини перешли въ потомство. Въ итальянскомъ театрѣ царили мелодичныя, женственныя оперы Беллини и Доницетти—Лучія, Норма, Сонамбула, Фаворитка и Дочь полка—лучшіе и наиболѣе благоуханные цвѣты этого поля итальянской кантилены. Ихъ ароматъ нынѣ выпарился, но въ то время европейскіе меломаны вдыхали его полной грудью и упивались имъ. Даже нашъ Глинка признавался, что, слушая въ юности «Сонамбулу», онъ проливалъ «обильный токъ слезъ умиленія и восторга». И это тѣмъ болѣе понятно, что очаровывали тогдашнихъ меломановъ такіе волшебницы и волшебники итальянскаго bel-canto, какъ только что названные вокальные виртуозы.

Параллельно съ этимъ развивалась и французская Grand'opéra, въ которой выступали тѣ же знаменитые артисты. Парижъ являлся средоточіемъ музыкальной жизни и законодателемъ художественныхъ вкусовъ и моды. Стиль *большой оперы* казался величественнымъ, благодаря своему драматическому паѳосу. Передъ его пышнымъ и пестрымъ спектаклемъ лирическія и комическія оперы Доницетти и Беллини казались тѣмъ же, чѣмъ милая и безхитростная пастушка передъ разряженной герцогиней, возсѣдающей на тронѣ или въ каретѣ съ гербами. На самомъ дѣлѣ, именно блестящими «*гербами*» французская большая опера могла хвастать больше чѣмъ какими-либо другими художественными заслугами. Убійства, заговоры, пышные маскарады, коронаціи, народныя возстанія, кровопролитія (Фенелла, Вильгельмъ Телль, Гугеноты, Пророкъ) или грандіозныя дьявольскія мистификаціи (Робертъ Дьяволъ)—вотъ неизмѣнные атрибуты «большой оперы», въ которой обязательно полагались пять актовъ и также обязателенъ былъ *балетъ* во второмъ или третьемъ, такъ какъ только къ

этому времени парижская знать и меломаны Жокей-клуба успѣвали прибыть въ театръ послѣ обѣда или пріема.

Эта новая французская опера выросла изъ прежней спонтиніевской, отличавшейся такимъ же пышнымъ спектаклемъ. У Спонтини, автора нѣкогда знаменитыхъ оперъ «Весталка», «Олимпія» и «Фердинандъ Кортецъ», оказались надежные и даровитые наслѣдники. Всѣ перечисленные атрибуты парижской Grand'opéra взяты изъ оперъ Россини, Мейербера, Обера и Галеви, которыя почти всѣ были поставлены въ періодъ, предшествовавшій появленію Вагнера. Ими онъ также увлекался въ дни своей юности, и отсюда понятно, что именно *эти* оперы и оказали на него извѣстное вліяніе—положительное въ началѣ, въ концѣ—отрицательное.

Изъ біографіи Вагнера мы знаемъ, что первое и наиболѣе сильное впечатлѣніе на него произвели Веберъ и Бетховенъ. «Фрейшюца» онъ полюбилъ съ дѣтства; самого Вебера онъ, еще мальчикомъ, часто видѣлъ въ Дрезденѣ изъ окна, проходящимъ по улицѣ. Въ дни тяжкихъ испытаній въ Парижѣ тотъ же «Фрейшюцъ» оказалъ сильнѣйшее впечатлѣніе на молодого композитора и какъ бы вернулъ его къ творчеству. «Морякъ Скиталецъ» во многомъ вылился подъ вліяніемъ искренняго и народнаго по складу «Фрейшюца». Обѣ героини-мечтательницы въ этихъ операхъ—Агата у Вебера и Сента у Вагнера—родныя сестры. Веберъ передалъ Вагнеру и свой великолѣпный оркестровый колоритъ, отчасти свою мелодику и, въ особенности, влеченіе къ романтизму.

Если Веберъ по творчеству оказался роднымъ старшимъ братомъ Вагнера, то, несомнѣнно, его духовнымъ отцомъ нужно признать Бетховена. Отношенія къ нему Вагнера были иныя. Съ творчествомъ величайшаго симфониста Вагнеръ познакомился только въ юности. Впервые слышанная имъ симфонія Бетховена настолько потрясла его, что Вагнеръ рѣшается посвятить себя музыкѣ. Онъ изучаетъ Бетховена, переписывая и перекладывая для рояля его симфоніи. Технически вполнѣ неопытный, онъ пытается подражать Бетховену. Мы знаемъ, какъ благоговѣйно чтилъ Вагнеръ творца IX симфоніи. Впослѣдствіи Вагнеръ посвятилъ Бетховену одинъ изъ

лучшихъ своихъ литературныхъ трактатовъ. Эти внѣшнія проявленія преклоненія Вагнера передъ геніемъ Бетховена только подтверждаютъ сознаніе глубочайшаго воздѣйствія послѣдняго на творчество реформатора музыкальной драмы. Веберъ могъ передать Вагнеру только внѣшнія черты и душевный складъ; его музыка—вольная пѣсня нѣмецкаго крестьянина или охотника,—только воскрешаетъ милыя картины забытой, но еще привлекательной старины. Бетховенъ создавалъ свои образцы изъ бронзы и мрамора. Его переживанія — страданія, радости, похоронныя или побѣдныя пѣсни титана, освобожденнаго Прометея. Въ своей музыкѣ—Бетховенъ такой же великій мыслитель, какъ и Вагнеръ. Если творецъ «Нибелунговъ» и «Парсиваля» продумалъ міры, какъ удачно выразился о немъ Сѣровъ, то Бетховенъ, также, несомнѣнно, пережилъ и перечувствовалъ міры новыхъ чувствъ, новой вѣры. «Обнимитесь милліоны», восклицаетъ онъ съ потрясающимъ паѳосомъ въ финалѣ IX-й симфоніи. Драматизмъ и выразительность его музыкальной рѣчи, необычайная жизненность, гибкость и свобода его тематизма—во многомъ общи и творчеству Вагнера. Речитативы Вагнера менѣе всего напоминаютъ сухія или банальныя речитативныя формулы всѣхъ композиторовъ итальянской и французской школы. Они вполнѣ родственны мелодическимъ речитативамъ Бетховена той же IX симфоніи или его единственной оперы—«Фиделіо».

Изъ современниковъ Вагнера можно говорить объ извѣстной аналогіи между нимъ и двумя другими новаторами, спеціально въ области симфонической (отчасти и ораторіальной) музыки—именно Берліозомъ и Листомъ. Перваго изъ нихъ Вагнеръ цѣнилъ какъ оркестратора, и, несомнѣнно, воспользовался его художественными завоеваніями въ этой области, хотя въ остальномъ цѣли и музыкальное вѣроисповѣданіе обоихъ крупныхъ художниковъ вполнѣ разошлись, а житейскія ихъ отношенія скорѣе свидѣтельствуютъ объ антагонизмѣ, чѣмъ о симпатіи другъ къ другу. Листъ, напротивъ, великій другъ, горячій приверженецъ и очень часто денежный пособникъ Вагнера, въ своемъ симфоническомъ творчествѣ скорѣе самъ подпалъ подъ вліяніе Вагнера. Съ двумя другими выдающимися современ-

никами — Мендельсономъ и Шуманомъ, Вагнеръ не имѣлъ ничего общаго. Его художественныя задачи были совершенно иныя, чѣмъ у Мендельсона, а съ Шуманомъ, несмотря на вполнѣ искреннее желаніе, Вагнеру никогда не удалось сблизиться. Шуманъ шелъ своей дорогой, какъ геніальный творецъ пѣсенъ и новаго романтическаго направленія въ фортепіанной музыкѣ. А неуспѣхъ его «Геновевы», совпавшій съ постановками вагнеровскихъ оперъ, окончательно разъединилъ ихъ. Замѣчательно, что Шуманъ, самъ талантливѣйшій критикъ, совершенно игнорировалъ творчество своего великаго современника.

Таковы отношенія Вагнера къ композиторамъ его эпохи и связь съ мастерами предшествовавшаго ему періода.

Несомнѣнная преемственность должна наблюдаться между французскими оперными композиторами, увлекавшими Вагнера въ дни его юности. Его не только поразилъ и захватилъ громадный успѣхъ «Фенеллы» и «Гугенотовъ», но и бодрая, яркая, во многомъ красочная музыка этихъ оперъ. Въ первый періодъ творчества Вагнера, завершившійся «Ріензи», это увлеченіе французской оперой большого стиля сказалось у него особенно рельефно. «Ріензи»—именно опера мейерберовскаго типа и по сюжету и по музыкальной трактовкѣ. Блестящіе ансамбли широкаго письма, эффектно-тривіальныя вокальныя партіи, въ общемъ же довольно блѣдная театральная музыка, переполненная темпами *марша*, все это одинаково было излюблено представителями французской оперы. Однако, и въ «Ріензи» можно найти кое что характерное для Вагнера: достаточно широкую пѣвучую мелодію, характеризующую образъ даннаго дѣйствующаго лица, унаслѣдованную имъ отъ нѣмецкихъ предшественниковъ фигуру групетто, играющую у Вагнера роль развитія мотива, а не простого мелизматическаго украшенія [1]) и т. д. Пристрастіе Вагнера къ марціальнымъ

[1]) Въ операхъ Вагнера перваго періода особенно часто встрѣчается эта фигура групетто—въ характеристикѣ Ріензи, въ разныхъ сценахъ этой оперы, въ маршѣ Тангейзера, пѣснѣ его, въ свадебномъ шествіи Лоэнгрина и т. д. И этотъ пріемъ для Вагнера вполнѣ характеренъ, можно назвать его *нѣмецки-типичнымъ* для композитора.



«СЕВИЛЬСКІЙ ЦИРЮЛЬНИКЪ» РОССИНИ НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.
Г-ЖА ЛИПКОВСКАЯ (РОЗИНА) И Г. КАРАКАШЪ (ФИГАРО).

темпамъ, ясно обозначившимся уже въ первыхъ его операхъ, сохранилось у него на всю жизнь. Кромѣ общеизвѣстныхъ маршей въ «Ріензи», «Тангейзерѣ», «Лоэнгринѣ», достаточно указать еще на шествіе мейстерзингеровъ, на восхожденіе боговъ по радугѣ въ Валгаллу («Золото Рейна»), на похоронный маршъ Зигфрида и, наконецъ, на благоговѣйное шествіе рыцарей св. Грааля въ «Парсивалѣ».

Точно также яркой индивидуальной чертой Вагнера является увлекательность и жизненность его симфоническаго склада, въ которомъ совершенно стушевывается ощущеніе симметричной формы и механичности техническаго строенія. Вы увлекаетесь, слушая музыку Вагнера, вы точно поднимаетесь вмѣстѣ съ ней, она васъ волнуетъ. У него, какъ у Бетховена и лишь немногихъ первоклассныхъ творцовъ, художественная работа уступаетъ мѣсто творческому переживанію. Въ бурѣ Моряка-Скитальца, въ полетѣ Валкиріи, погребальномъ маршѣ Зигфрида, увертюрѣ къ «Тангейзеру», и др. отрывкахъ слушатель положительно захваченъ этимъ *наростаніемъ звучности*, этой волной звуковъ, кипучей, мятежной и живой, не уложенной въ размѣренныя рамки, а вылившейся въ моментъ высокаго и свободнаго творчества. Кромѣ только что указанныхъ примѣровъ, слѣдуетъ еще упомянуть о такихъ живописныхъ картинахъ—образцахъ этого наростанія звука, согласно развитію драматическаго движенія, какъ все геніальное вступленіе къ «Лоэнгрину» (великолѣпное наростаніе и затѣмъ стиханіе гармоніи св. Грааля); сцена ожиданія и пріѣзда Лоэнгрина (я назвалъ бы это удивительное наростаніе характеризующимъ высшее напряженіе); вступленіе къ «Золоту Рейна», рисующее пробужденіе матери-природы въ глубинахъ Рейна (оно построено на замѣчательномъ *поступательномъ* усиленіи и наростаніи звукового колорита въ оркестрѣ до того момента, когда солнечный лучъ оживляетъ всю водяную поверхность); вступленіе къ «Тристану и Изольдѣ» (наростаніе и замираніе глубоко-поэтичнаго, болѣзненно-страстнаго чувства) и др.

Наконецъ, въ своемъ *тематизмѣ* Вагнеръ точно также вполнѣ отклонился отъ прежнихъ понятій этого термина и создалъ свою собственную

систему лейтмотивовъ, совершившую переворотъ въ оперномъ творчествѣ. Взамѣнъ закругленныхъ отдѣльныхъ №№ пѣнія прежней оперы, часто имѣвшей исключительно концертный характеръ, Вагнеръ далъ сплошную музыку, моменты которой развиваются одинъ изъ другого. Поэтическій текстъ новой оперы-драмы тѣсно связанъ съ симфоническимъ сопровожденіемъ его музыкальной декламаціи. Оркестръ дополняетъ и разъясняетъ душевное настроеніе и драматическое движеніе даннаго момента драмы. Такимъ образомъ, ясно должна была выступать, постоянно мѣняющаяся въ окраскѣ и внѣшнихъ очертаніяхъ, основная *музыкальная характеристика* каждаго дѣйствующаго лица драмы или ея основныхъ идей. Такимъ образомъ, и создалась идея *руководящаго лейтъ-мотива*, постоянно повторяющагося, но постоянно варьируемаго, рельефнаго по своей ритмикѣ, мелодикѣ и, часто, гармонической окраскѣ.

Въ примитивномъ видѣ пріемомъ лейтмотива пользовались еще Бетховенъ (въ «Фиделіо»), у насъ—Глинка (въ «Жизни за Царя»). Въ первомъ періодѣ своего творчества Вагнеръ также пользуется имъ только какъ характеристикой одного или нѣсколькихъ (главныхъ) дѣйствующихъ лицъ или основныхъ положеній драмы. Но, начиная съ «Тристана», вся симфоническая ткань оркестроваго сопровожденія у Вагнера сплетена исключительно изъ цѣлой сѣти, въ общемъ очень сложной, такого тематизма. Перефразируя Шиллера, можно сказать, что Вагнеръ умѣлъ находить въ каждомъ своемъ типѣ «все что есть человѣческаго въ человѣкѣ» и что наиболѣе характерно въ этомъ типѣ, и также умѣлъ воплощать это въ звукахъ. Отсюда и рождались его краткія, но всегда краснорѣчивыя лейтмотивныя формулы.

Разобравъ отличительныя стороны художественнаго и техническаго склада оперъ Вагнера, разсмотримъ теперь вкратцѣ отдѣльныя его произведенія въ общемъ ходѣ развитія его творчества.

Уже изъ предыдущаго изложенія выяснились этапы творчества Вагнера,—этапы, неизмѣнно совпадавшіе съ переломомъ жизни художника.

Первый періодъ—юношескій, вполнѣ подражательный, съ небольшими проблесками, предвѣщавшими *настоящаго* Вагнера. Онъ закончился «Ріензи».

Второй періодъ—увлеченія и развитія оперы романтическаго стиля, начался, какъ было сказано, «Морякомъ-Скитальцемъ». Продолженіе его составили «Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ», въ которыхъ уже съ бо̀льшей отчетливостью обозначился оригинальный композиторскій о̀бликъ Вагнера, въ области оперы. Музыка, въ нихъ несомнѣнно, сильнѣе и ярче является отпечаткомъ душевныхъ движеній. Воспринятая отъ предшественниковъ прежняя закругленная мелодія Вагнера превращается здѣсь въ настоящій «драматическій мотивъ»; прежній безличный речитативъ въ драматизированный. Все болѣе широко развертывающаяся мелодія, болѣе живой речитативъ ведутъ теперь къ настоящей музыкальной драмѣ. Крупное значеніе получаетъ оркестръ, не ограничивающійся аккомпанированіемъ вокальныхъ №№, но являющійся толкователемъ драматическихъ движеній поющаго дѣйствующаго лица. Тематизмъ «Тангейзера», отличающійся несравненно бо̀льшей гибкостью, чѣмъ таковой въ «Скитальцѣ», все таки играетъ лишь посредственную роль въ общей музыкально-драматической разработкѣ оперы. Въ «Тангейзерѣ» Вагнеръ открылъ самого себя съ яркостью и блескомъ, на которые способенъ только геніальный художникъ.

Въ періодъ созданія «Лоэнгрина», признается Вагнеръ, «я, какъ художникъ, чувствовалъ себя такимъ *одинокимъ*, что только въ сознаніи именно этого тоскливаго одиночества могъ почерпнуть для себя и новое возбужденіе, и новое желаніе высказаться силою своего стремленія, я поднялся теперь на желанную высоту чистыхъ, цѣломудренныхъ помысловъ: я чувствовалъ себя здѣсь внѣ обыденной жизни, въ ясной чистой эфирной атмосферѣ, которая въ моей *тоскѣ одиночества* проникала меня живительнымъ трепетомъ... Съ этой высоты мой вожделѣнный взоръ остановился на *женщинѣ*—на женщинѣ, по которой томился Морякъ-Скиталецъ изъ морской глубины своего изгнанія, которая, какъ небесная звѣзда, указывала Тангейзеру путь въ высоту изъ блаженныхъ пещеръ Венериной горы, и которая, наконецъ, влекла теперь Лоэнгрина изъ солнечной выси

внизъ, на теплое лоно земли. Лоэнгринъ искалъ женщину, которая *вѣрила бы* въ него, которая не спрашивала бы, кто онъ и откуда, а любила бы его такимъ, какимъ онъ являлся ей». Услышавъ призывъ Эльзы, Лоэнгринъ, одинъ изъ рыцарей Грааля, спустился съ высотъ Монсальвата для ея защиты, но, оставшись такимъ же непонятымъ, ушелъ въ свою заоблачную высь съ той же тоской одиночества. Въ «Лоэнгринѣ» гораздо яснѣе выступаетъ развитіе вагнеровскаго тематизма. Въ оркестровомъ сопровожденіи рельефно проводятся и сплетаются главные мотивы оперы: *Грааля* (на немъ построено все дивное вступленіе оперы), *Ортруды* (представительницы коварнаго начала) и мотивъ *запрета вопроса*, который впервые раздается въ предупрежденіи героя Эльзѣ, въ 1-мъ дѣйствіи:

«Должна ты свято обѣщать
Всѣ отогнать желанья,
Узнать, откуда я
И какъ зовутъ меня».

Вслѣдъ за «Лонгриномъ» наступилъ перерывъ въ творчествѣ Вагнера. Онъ удалился, какъ мы знаемъ, изгнанникомъ въ Швейцарію и тамъ пожелалъ дать себѣ отчетъ въ пройденномъ пути и начертать себѣ будущую цѣль въ искусствѣ. Въ цѣломъ рядѣ теоретическихъ трактатовъ Вагнеръ выясняетъ истинное назначеніе композитора-художника и оперы, какъ художественнаго произведенія, т. е. музыкальной драмы. Онъ подвергъ жестокой критикѣ большинство прежнихъ властителей опернаго театра. «Въ оперѣ, пишетъ Вагнеръ въ своемъ трактатѣ «Опера и драма»—музыкантъ до сихъ поръ даже не стремился къ цѣльной формѣ; для каждаго отдѣльнаго вокальнаго номера онъ создавалъ самостоятельную, связь которой съ остальными музыкальными №№ въ оперѣ сводилась только къ сходству внѣшней структуры, а вовсе не къ общности содержанія, обусловливающаго форму. Безсвязность — вотъ истинный характеръ оперной музыки. Только самостоятельная музыкальная пьеса имѣла цѣльную форму, которая являлась результатомъ абсолютнаго музыкальнаго произвола и, сохраняясь по привычкѣ, доставалась поэту, какъ неизбѣжное иго».

Вагнеръ требовалъ, чтобы композиторъ являлся бы въ тоже время поэтомъ, т. е. творцомъ художественнаго произведенія въ его совокупномъ цѣломъ. Это справедливое требованіе онъ оправдалъ своей собственной творческой дѣятельностью. Правда, эти требованія были не новы, достаточно хотя бы вспомнить геніальнаго предшественника Вагнера въ этой области Глука. Но никто не выразилъ своей теоріи такъ художественно-самобытно и властно, какъ Вагнеръ. Въ томъ же трактатѣ онъ заявляетъ: «Жизненнымъ центромъ драматическаго выраженія является мелодія стиха актера; какъ *предчувствіе*, къ ней относится настраивающая, абсолютная оркестровая мелодія; изъ послѣдняго вытекаетъ, какъ *воспоминаніе*, «мысль» инструментальнаго мотива... Поэтическое намѣреніе осуществляется прежде всего въ мелодіи стиха. Носителя и толкователя чистой мелодіи мы видимъ въ гармоническомъ оркестрѣ». Таковы идеи, волновавшія Вагнера и легшія въ основу его музыкальной драматургіи.

Третій періодъ Вагнера знаменуетъ полный разсцвѣтъ его художественнаго творчества. Онъ начался «Тристаномъ и Изольдой»—этой наиболѣе поэтичной и страстной трагедіей любви. Самъ Вагнеръ такъ опредѣлилъ сюжетъ своей музыкальной драмы: «Тристанъ и Изольда», вспыхнувшіе любовью подъ вліяніемъ зелья яркимъ пламенемъ, должны признаться, что они могутъ принадлежать лишь другъ другу. И вотъ, нѣтъ конца томленію, радостямъ и горестямъ любви! Все исчезаетъ, какъ безплотный сонъ: свѣтъ, могущество, слава, блескъ, честь, рыцарство, вѣрность, дружба! Одно лишь живо: томленіе и томленіе, желаніе вѣчно возобновляемое, стремленіе и жажда! Одинъ исходъ: смерть, забвеніе, погруженіе въ непробудный сонъ». Музыка «Тристана» соткана изъ патетическихъ порывовъ и мучительнаго и сладостнаго, въ то же время, томленія. Тематическая разработка ея—тончайшая ткань душевныхъ настроеній. Это одна изъ наиболѣе сильныхъ драмъ Вагнера, но къ ней можно приблизиться только путемъ долгаго изученія, хотя нѣкоторые моменты ея музыки (ожиданіе Изольды и встрѣча Тристана, любовная сцена, монологъ, полный тоски одиночества и скорби пригвожденнаго къ

смертному одру Тристана, или прощальная пѣснь—смерть Изольды) даже при первомъ знакомствѣ захватываютъ неподготовленнаго слушателя и уносятъ его въ новый міръ глубоко-страстныхъ, глубоко-душевныхъ и глубоко-грустныхъ переживаній. Это — драматическая музыка высшаго порядка.

Гораздо грубѣе, на первый взглядъ, кажется музыка «Нюренбергскихъ Мейстерзингеровъ». Сложная по фактурѣ, благодаря сплетенію массы лейтмотивовъ, она такъ жизненна, такъ захватываетъ своей своеобразной и пышной красочностью, что слушатель увлекается оперой въ ея цѣломъ, съ ея колоритными картинами стариннаго и богатаго мѣщанскаго Нюренберга. Въ «Мейстерзингерахъ» оперу вполнѣ можно назвать исторической музыкальной комедіей нравовъ — Вагнеръ вывелъ бытъ средневѣковыхъ нюренбергскихъ ремесленниковъ (мастеровъ)—пѣвцовъ, дѣйствовавшихъ и сочинявшихъ свою угловатую музыку по предписаніямъ особаго кодекса—табулатуры. Исключеніемъ въ этомъ обществѣ, крайне любопытномъ по своему историческому колориту, но невыносимомъ по своему мѣщанскому вкусу и нетерпимости ко всему непосредственному, нешкольному, является башмачный мастеръ и поэтъ—Гансъ Саксъ, умный, начитанный и вдохновенный. Онъ проводитъ въ мастера и устраиваетъ счастливую развязку въ драматическомъ конфликтѣ свободнаго рыцаря-пѣвца. Передъ зрителями проходитъ жизнь стараго Нюренберга, съ богослуженіемъ въ соборѣ, засѣданіемъ въ немъ же мастеровъ-пѣцовъ, уличной ночной свалкой, пляской и торжественнымъ собраніемъ въ Ивановъ день, когда весь народъ чествуетъ своего любимаго пѣвца-поэта Сакса.

«*Кольцо Нибелунга*» Вагнеръ считалъ завершительнымъ вѣнцомъ своего художественно-реформаторскаго назначенія. Оно выросло постепенно изъ одной драмы—«Смерть Зигфрида»—и въ концѣ концовъ превратилось въ громадную трилогію, съ предвечеріемъ, равняющимся по размѣрамъ самостоятельной оперѣ. Безъ созданной Вагнеромъ системы лейтмотивовъ оказалось бы невозможнымъ выполнить подобное грандіозное произведеніе. Не могло оно быть создано иначе и по своему драматическому замыслу.

Каждая драма цикла вытекаетъ изъ другой. Въ основѣ ихъ—*рокъ,* передъ которымъ безсильны и боги Валгаллы, и великаны, и земное людское населеніе. Завязка драматической колизіи въ «Золотѣ Рейна»—въ ошибкѣ и слабости боговъ. Здѣсь сосредоточены первичныя формулы тематизма трилогіи, развивающагося постепенно и достигающаго въ «Гибели боговъ» наиболѣе сложной концепціи. Похищеніе карломъ Нибелунгомъ Альберихомъ—путемъ проклятія любви—«золота» съ подводной скалы Рейна, которое стерегутъ дочери Рейна, и новое проклятіе обманутаго богами карла того же золота, перекованнаго въ кольцо; любовная драма земныхъ дѣтей Вотана—брата и сестры, Зигфрида и Зиглинды, и пожелавшей ихъ спасти Брингильды; усыпленіе Брингильды на утесѣ Валкирій—ея вѣщихъ сестеръ, дочерей того же бога Вотана, переносящихъ въ Валгаллу души мертвыхъ героевъ; юный Зигфридъ, убивающій дракона, добывающій отъ него кольцо Нибелунга, съ которымъ связана власть надъ міромъ, и пробуждающій Брингильду; наконецъ, сложный драматическій конфликтъ Зигфрида и Брингильды, обманываемыхъ сыномъ Нибелунга Альбериха, который и убиваетъ предательски юнаго героя; картины древне-германской жизни, завершающіяся погребальнымъ шествіемъ Зигфрида, восхожденіемъ на его костеръ Брингильды, гибелью Валгаллы и возвращеніемъ золотого перстня тѣмъ же дочерямъ Рейна,—все это постепенно развертывается передъ зрителями и заставляетъ переживать ту новую музыкальную драму, которую создалъ Вагнеръ не только въ своихъ трактатахъ, но и въ музыкѣ, техническая конструкція и геніальный замыселъ которой вполнѣ слились съ исключительнымъ и совершеннымъ вдохновеніемъ. Значеніе «Кольца Нибелунга» въ исторіи музыкальнаго искусства и вліяніе трилогіи на дальнѣйшее его развитіе — громадны. Сказалось это вліяніе одинаково и въ музыкѣ, и въ литературѣ, и живописи, обозначивъ крупный періодъ «вагнеріанства» въ жизни искусства послѣдняго полувѣка.

Созданіе «Кольца Нибелунга», какъ извѣстно, было связано съ выполненіемъ другого крупнѣйшаго замысла—постройкой спеціальнаго театра «дома торжественныхъ игръ» (Festspielhaus) въ Байрейтѣ. Но и заверше-

ніемъ этого грандіознаго предпріятія Вагнеръ не хотѣлъ признать свою художественную миссію законченной. Какая громадная творческая сила клокотала въ немъ! Въ 1876 г. состоялось торжественное открытіе Байрейтскаго театра и первая постановка трилогіи, а черезъ шесть лѣтъ въ томъ же Байрейтѣ впервые была поставлена его новая и послѣдняя драма-мистерія «*Парсиваль*». Сюжетъ ея былъ взятъ изъ тѣхъ же древнихъ сказаній, какъ и сюжетъ «Лоэнгрина», одного изъ рыцарей св. Грааля, чаша котораго (въ нее, по преданію, стекала кровь Спасителя со креста) хранится въ горномъ замкѣ Монсальватъ. Сложная по своей драматической концепціи мистерія завершается избраніемъ на царство рыцаря Парсиваля, чистаго душой, святого простеца (арабское слово Par-cival обозначаетъ понятіе: святой простецъ). Нѣкоторыя сцены мистеріи имѣютъ своимъ прообразомъ факты земной жизни Спасителя—Тайную Вечерю, Св. Чашу и нисходящаго въ видѣ голубя Св. Духа, Марію Магдалину (здѣсь—Кундри), кающуюся у ногъ Христа и т. д. Музыка «Парсиваля»—такой же технической конструкціи, какъ и предшествующихъ музыкальныхъ драмъ Вагнера. Но здѣсь мы встрѣчаемъ другое, совершенно новое, настроеніе, идею—полную благоговѣнія и вѣры въ спасеніе. Въ прежнихъ драмахъ Вагнера, за исключеніемъ «Мейстерзингеровъ», съ ихъ бодрымъ, праздничнымъ финаломъ, чувствовался неизбѣжный трагическій рокъ. Бушевали страсти, власть меча и зла пронизывала все. Почти въ каждой изъ нихъ чувствовался художникъ, съ мятежной энергіей разбивающій оковы, мстящій или убивающійся собственнымъ одиночествомъ. Въ «Парсивалѣ»—полное освобожденіе отъ мукъ, свобода и покой, благодаря *отреченію*, благодаря чистотѣ и непорочности сердца.

По истинѣ благоговѣйно—святыми звуками« Вечери» въ «Парсивалѣ»—закончилась творческая дѣятельность Вагнера. Постановкой «Парсиваля» онъ распрощался и съ великимъ дѣломъ своей жизни—Байрейтскимъ театромъ: художникъ скончался въ Венеціи черезъ полгода послѣ перваго представленія своей драмы-мистеріи. Въ «Лоэнгринѣ» онъ заставилъ сойти на землю одного изъ рыцарей св. Грааля, сойти и убѣдиться въ лживой



«КРЕЩЕНСКІЙ ВЕЧЕРЪ» ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.
Г-ЖА КОВАЛЕНСКАЯ ВЪ РОЛИ ОЛИВІИ.

тщетѣ людской жизни. Въ «Парсивалѣ» онъ самъ ведетъ людей на высоты Монсальвата, гдѣ сіяетъ вѣчный свѣтъ радости и всепрощенія...

Творческій путь художника былъ законченъ: онъ создалъ художественную народную драму, драму человѣческаго страданія и, наконецъ, въ «Парсивалѣ» — прообразъ драмы религіозной. Драма жизни Вагнера также была закончена полнымъ и свѣтлымъ умиротвореніемъ, свѣтлымъ и лучезарнымъ апоѳеозомъ.

ПЕРЕПИСКА А. Н. ВЕРСТОВСКАГО СЪ А. М. ГЕДЕОНОВЫМЪ.

(1843 г.).

2 Декабря:

Третье представленіе балета «Жизель» прошло также безъ малѣйшаго шуму и безпорядка. Какой то пьяненькій прокричалъ въ райкѣ раза три громкое «ура», и его оттуда съ полицейскою почестію вывѣли [1]) Балетъ шелъ прекрасно. Сбору было 1267 р. 75 к. сер. Г-жу Андреянову [2]) вызвали три раза, въ первомъ актѣ вызвали послѣ танцевъ маленькую Воронину [3]) съ Манохинымъ [4]). Передъ началомъ спектакля занемогла Душкина, спазмами и частыми дурнотами, такъ что не могла одѣваться,

---

[1]) Орѳографія подлинника.

[2]) Елена Ивановна, знам. русск. танцовщица, сопернич. съ Тальони, р. 1819 г., выпущена изъ театр. школы въ 1837 г. Пользовалась расположеніемъ Директора Театровъ А. М. Гедеонова, но никогда не злоупотребляла этимъ. (См. «Нашъ балетъ» А. Плещеева, стр. 117—128) † 1857 г.

[3]) Рѣчь идетъ о Глафирѣ Ворониной, танцовщицѣ Моск. балета. Въ іюлѣ 1842 г. для «усовершенствованія въ танцовальномъ искусствѣ» В. отправили въ СПб. «чрезъ Дилижансъ или почтовую карету. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 9247), а въ апрѣлѣ 1843 г. назначили жалованье по 312 р. сер. въ годъ. (Тамъ же, д. № 9318)

[4]) Танцовщикъ Федоръ Манохинъ былъ выпушенъ изъ Театр. школы въ апрѣлѣ 1842 г., на жалованье 120 р. с. въ годъ и 40 р. на «экипировку». Приказомъ 5 янв. 1844 г. окончательно переведенъ на Моск. сцену, гдѣ до сихъ поръ числился въ командировкѣ. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 8920).

почему за нѣе [1]) и поставили Литавкину, изрядно исполнившую свое дѣло! На четвертое представленіе довольно уже записей!

Бенефисъ Бека [2]) былъ весьма жалкой, какъ въ отношеніи оперы [3]), такъ и въ отношеніи сбора, который состоялъ изъ 481 р. сер. Ему очистилось не съ большимъ тысячу рублей.

Оперу насилу досидѣли, скучнѣе и безцвѣтнѣе музыки и нелепѣе сюжеты едва ли сыщутся. Поставлена была даже слишкомъ роскошно, по своему достоинству. Ни турниръ, ни лошади, ни скачки Валкирши верхомъ не произвели ни малѣйшаго эфекта и я думалъ бы ее вовсе и не повторять.

Г-жа Нейрейтеръ занемогла спазмами и играть въ Монтеки [4]) не можетъ, почему и замѣнили Нормой [5]).

Послѣ оперы бенефиса Бека, она испугалась за «Фернандо Кортесъ» [6]) и просила въ свой бенефисъ «Цампу» [7]). Два дня приставала ко мнѣ передвинуть ее бенефисъ гороздо ближе, чего разрѣшить безъ соизволенія вашего я не осмѣлился [8]). Причина того та, что Мильгуновъ [9]) совѣтовалъ ей просить бенефисъ ранѣе, чтобы не промотала публика своихъ денегъ на «Жизель». Надо было Нейрейтеръ чтобы повѣрить такой ахинѣи!.

---

[1]) Орѳографія подлинника.

[2]) Карлъ Бекъ, артистъ нѣмецкой оперной труппы поступилъ на службу Спб. Имп. театровъ 27 сент. 1841 г., уволенъ въ мартѣ 1844 г. (Общ. Арх. М. И. Дв., оп. 97/2121, д. № 8631).

[3]) Давали Der Templer und die Jüdin, оперу въ 3 д., mit Chören, Tänzen und Marschen, изъ романа В. Скотта «Ивангое», музыка Генриха Маршнера.

[4]) Копуллети и Монтекки, опера Беллини. Представлена впервые въ Спб. 1837 г.

[5]) Опера Беллини, впервые представлена въ Спб. въ 1837 г.

[6]) Опера Спонтини, либретто Д. Баркова. Впервые дана въ Спб. 1820 г.

[7]) Цампа, морской разбойникъ, опера Герольда, либретто Д. Ленскаго. Впервые представлена въ 1834 г.

[8]) Противъ этого слова карандашемъ рукой Гедеонова: «Совѣтъ передвинуть Цампу».

[9]) Алексѣй Степановичъ Мельгуновъ былъ сначала чиновникомъ особыхъ порученіи при директорѣ Имп. т., а потомъ (съ 1850 г.) инспекторъ репертуара, т. е. тѣмъ, чѣмъ раньше былъ Верестовскій (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 13028).

Чтожъ касается до «Цампы», то это для насъ удобнѣе, потому что для «Фернандо Кортецъ» дѣйствительно нужно было дѣлать нѣсколько пратикаблей и добавлять нѣсколько костюмовъ.

Г. Гемузеусъ [1]) сказывалъ мнѣ, что В. П. изволили обѣщать ему въ скоромъ времени дозволить возвратиться въ Петербургъ, почему Голандъ [2]) и просилъ меня, вступая съ нова [3]) въ должность режиссера увѣдомить о томъ и нашу и газетную экспедицію, что я уже исполнилъ.—Разспрашивая теперь о студентахъ, болѣе нежели когда нибудь, я слышалъ, что они все таки собираются пошикать, когда объявлена будетъ «Жизель» *въ послѣднiй разъ* [4]), и потому не дозволите вовсе не ставить при послѣднемъ представленiи, что балетъ будетъ въ послѣднiй разъ, дабы тѣмъ самымъ не давать сорванцамъ случая опять надѣлать какiя нибудь мерзости. Между прочимъ я недавно о нихъ узналъ прекурьезную штуку, которая въ Петербургѣ вѣроятно, не извѣстна, потому что за это, вѣроятно, спасибо не скажетъ! Они на лекцiи начинаютъ хлопать всему тому, что имъ по сердцу.

Строгановъ [5]) ихъ такъ распустилъ, какъ говорятъ, изъ какого то страха, что уже изъ рукъ вонъ. Недавно онъ гдѣ-то встрѣтилъ одного студента, едва стоявшаго на ногахъ отъ пьянства и подозвавши къ себѣ, началъ его увѣщевать говоря на кого онъ похожъ? Студентъ, ни мало не сконфузившись, отвѣтилъ, что его мать его увѣряетъ что онъ похожъ

---

[1]) Петръ Гемузеусъ былъ сначала актеромъ, а затѣмъ въ 1837 г. режиссеромъ нѣмецкой труппы Моск. Имп. т.; онъ поступилъ на службу 11 мая 1818 г. † 1858 г. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 1558).

[2]) Константинъ Голландъ, артистъ, а затѣмъ съ 1838 г. и режиссеръ нѣмецкой труппы; поступилъ на службу 26 мая 1833 г., уволенъ 28 янв. 1853 г. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 5951).

[3]) Орѳографiя подлинника.

[4]) Курсивъ подлинника.

[5]) Графъ Сергiй Григорьевичъ (3794—1882). Былъ Попечителемъ Московъ. Учебнаго Округа съ 1835 и 1847 г., оставивъ послѣ себя благодарную память какъ среди учебнаго персонала, такъ и среди учащихся. (см. Журн. Мин. Нар. Просв. 1882, № 4).

на отца [1]). И подобный отвѣтъ заставилъ только расхохотаться Графа, чѣмъ все и кончилось! Меня увѣряли, что онъ дѣйствительно студентовъ боится, а когда они уже начали на лекціяхъ хлопать профессорамъ, то кто запретитъ имъ послѣ тѣмъ же учителямъ и шикать?

Вчера Манохинъ отобралъ въ свой классъ Панову 2-ю, Панову 1-ю, Павлову, Наумову 2-ю, Баркову, Григорьеву 2-ю, и Гусеву всѣ почти изъ класса Богданова [2]). Александръ Ивановичъ Талызинъ съ сыномъ [3]) похаживаютъ въ Антрактахъ на сцену, а за нимъ и Александръ Степановичъ [4]), почему я и просилъ и въ вашемъ бенуарѣ и въ Министерской ложѣ сдѣлать по крючку для запора дверей.

Всей душой вамъ преданный и т. д. [5]).

---

7 Декабря:

Повтореніе бенефиса Живокини состоялось не вполнѣ: внезапная болѣзнь Самуила заставила измѣнить спектакль и вмѣсто Помѣшаннаго [6]), былъ данъ водевилъ «Архиваріусъ» [7]). Сбору было 483 р. 35 к. сер. П. Степановъ въ этотъ разъ былъ гораздо лучше, но булочная не производитъ никакого особеннаго эфекта. Усачева [8]) въ Фенеллѣ была очень интересна, гораздо выше была Паниновой [9]) и Петровой и публика ее единодушно вызвала. Что же касается до Качучи г-жи Андріяновой, то, по

---

[1]) Тождественная встрѣча приписывается и Вел. Кн. Михаилу Павловичу,

[2]) Было два Богдановыхъ: Михаилъ Б., выпущенный изъ Театр. уч. въ 1834 г. училъ только въ Театр. уч. † 1866 г. (Общ. Арх. М. И. Д. оп. 97/2121, д. № 8372) и Констант. Б., танцовщикъ солистъ. Онъ тоже обучалъ танцамъ въ Театр. уч. (Общ. Арх. М. И. Д. оп. 97/2121, д. № 9648).

[3]) Генералъ-маіоръ, жилъ на Никитскомъ бульварѣ, въ Соб. домѣ. Семья Т. издревне славилась большимъ пристрастіемъ къ театру.

[4]) Тальгренъ, Дѣйст. Ст. Сов., былъ попечителемъ Екатерининской Богадѣльни, что у второго Кремлевскаго Сада.

[5]) Общ. Арх. Мин. Имп. Дв. Оп. 97/2121, д. № 9740.

[6]) Переведеная драма Бурмицкаго. Впервые сыграна въ 1842 г,

[7]) Оригинальный водевиль И. Өедорова. Въ 1-й разъ сыгранъ въ Спб. 1837 г.

[8]) Свѣдѣній объ Усачевой въ Архивѣ Д. Имп. т. нѣтъ.

[9]) Тоже.

замѣчанію моему, едва ли когда такъ принимали этотъ номеръ танцевъ. Отъ встрѣчи не давали скоро начинать. Заставили повторить и пять разъ вызвали. Въ одной изъ верхнихъ ложъ забрались нѣсколько шикуновъ студентовъ, о которыхъ я тотчасъ пошелъ сказать г. Субъ-инспектору, который замѣтилъ ихъ и, неизвѣстно мнѣ, что съ ними сдѣлалъ.

Впрочемъ это была незамѣтная капля въ морѣ.

О захваченныхъ студентахъ въ первое представленіе «Жизель», сказывали мнѣ, что четырехъ выпустили, а двоихъ будто исключаютъ изъ Университета [1]).—Не мѣшало бы сдѣлать форменное слѣдствіе, въ которомъ оказался бы виноватый заговорщикъ. Сбору въ Фенеллѣ было 598 р. 50 к. с.

Утренній сборъ поправилъ нѣсколько консертъ Келлера [2]), который долженъ былъ сдѣлать за тысячу рублей. Впротчемъ консертъ былъ самый скучный, всѣ лучшія мѣста оперы безъ сцены погибли: буря и номѣра [3]) Реуси не производили ни малѣйшаго эфекта.

Пріѣзжая наша французская актриса занемогла опять, точно такою же болѣзнью, какъ въ Петербургѣ. Пользующій ее медикъ просилъ ее выписать изъ Петербурга отъ ее доктора ходъ ее болѣзни.

Бенефисъ Рассона [4]) былъ лучшій изъ бенефисовъ французскихъ, всего сбору было 502 р. 40 к. сер., а онъ продавалъ билеты по увеличенной цѣнѣ. Первая его пьеса «Le tyran d'une femme» [5]) очень понравилась и дѣйствительно лучше многихъ пьесъ нынѣшней французской кухни. Вто-

---

[1]) Исторія эта не оставила слѣдовъ въ исторіи Имп. театровъ, ибо мы тщетно ее искали въ Архивахъ. Несомнѣнно, однако, она имѣла связь съ грандіознымъ скандаломъ, устроеннымъ Андреяновой въ 1847 г. (см. Танѣева «Изъ прошлаго Имп. театровъ»).

[2]) Музыкантовъ подъ фамиліей Келлеръ было въ эту эпоху на службѣ Дирекціи Имп. т. много: былъ Карлъ К. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 126). былъ Генрихъ К. (Тамъ же, д. № 7872), былъ Іоганъ К. (тамъ-же, д. № 3684), былъ Августъ (тамъ-же, д. № 10704), былъ, наконецъ, Фридрихъ К. (тамъ-же, д. № 5970).

[3]) Ороографія подлинника.

[4]) Артистъ франц. труппы. Свѣдѣнія о немъ въ Архивѣ Д. И. т. нѣтъ:

[5]) Comédie en 1 acte par M. M. Bayard et Regnault.

рая «Les petites mizères de la vie humaine» [1]) весьма бы смѣшна была и для русскаго перевода и театра. Послѣдняя «les petits mistères de Paris» [2]) была истинно тайной для публики, потому что ее никто не понялъ и приходили только въ восторгъ парижскіе парикмахеры и конторщики Кузнецкаго Моста. Совершенно локальная пьеса, наша молодежь лѣпилась къ парикмахерамъ и хлопала, не зная чему.

Сцены Итальянскаго бульвара отвратительны и у насъ не вѣроподобны. Изъ всего бенефиса былъ лучще всѣхъ г. Шамбери, игравшій въ первой пьесы *Dormvol*, а въ послѣдней St. Leon.—Четвертое представленіе «Жизель» дало 1387 р. 15 к. с. сбору и было бы вѣроятно болѣе, если бы не отвлекли публики тремя собраніями, Благородное, купеческое и Нѣмецкое. Но за всѣмъ тѣмъ, хотя и безъ знатной публики, балетъ принимали прекрасно. Г-жу Андреянову вызывали четыре раза, послѣ чего въ концѣ спектакля вызвали Воронину-Иванову. Левъ Михайловичъ вѣренъ своему посту: ни одинъ разъ не манкируетъ ни начала балета, ни послѣдняго вызова [3]).

Мнѣ кажется предпріятіе Петербургской поѣздки Санковской много содѣйствовало его теперешней готовности и усердію къ успѣшному ходу «Жизель». Самъ хлопаетъ и безпрестанно по верхамъ смотритъ. Брантъ-Маіоръ повидимому отъ него не отстаетъ, одинъ А. И. Талызинъ какъ черное море, безпрестанно волнуется. Когда сдѣлали теперь вездѣ защелки и разные отъ него засовы, онъ пробрался на сцену черезъ женскую уборную и, кажется весьма не доволенъ, что заперты на сцену двери, увѣряя, что какъ родственнику В. П. ему бы можно ходить на сцену Однако настоятельно того не требовалъ.

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [4]).

---

[1]) Vaudeville en 1 acte par M. Clairville.

[2]) Vaudeville en 3 actes et 6 tableaux par M. M. Dupenty et Cormon.

[3]) Балетъ «Жизель» былъ вообще конькомъ Андреяновой. Достачно по этому поводу прочесть разсказъ «Страсть», перепечатанный А. А. Плещеевымъ изъ «Листка для свѣтскихъ людей» (Сент. 1843 г.).

[4]) Общ. Арх. Мин. Имп. Двора оп. 97/2121 д. № 9740.



«КРЕЩЕНСКІЙ ВЕЧЕРЪ» КОМЕДІЯ В. ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.
КАРТИНА 3-Я, СЦЕНА 1.
Г. СУХАРЕВЪ (МАЛЬВОЛІО), Г. ЛЕРСКІЙ (ТОБИ), Г-ЖА РОСТОВА (МАРІЯ), Г. ОЗАРОВСКІЙ (ФЭСТЪ) И Г. УСАЧЕВЪ (ЭНІО).

9 Декабря:

Какъ ни дорого было мнѣ получить письмо В. П., столько же и грустно, что здоровье Ваше не совершенно исправилось.

Приказаніе Ваше ко Льву Михайловичу я передалъ со всевозможнымъ краснорѣчіемъ, за усмиреніе имъ школьной толпы недоброжелателей успѣхамъ театра, добавивъ при этомъ, что, благодаря петербургской танцовщицѣ, сборы наши, не смотря на упадающія силы нѣмецкой оперы, значительно увеличились противъ прошлаго года и, дѣйствительно, Ноябрь прошлаго года русскихъ и французовъ заключались въ 7.696 р. 17 к.; нынѣшняго года Ноябрь безъ нѣмцевъ далъ 14.992 р. 25 к. Что касается до нѣмцевъ, то они значительно упадаютъ и если бы не танцы г-жи Андріановой, они несравнено были бы еще менѣе. Въ прошломъ Ноябрѣ нѣмцы дали 12.846 р. 18 к., въ нынѣшнемъ только 7.829 р. 75 к.

Къ тому же положеніе Бека вовсе не утѣшительно: головныя боли его ни мало не уменьшаются, что самое замедлитъ представленіе «Карла Смѣлого» [1]), который бы все больше далъ другихъ оперъ!—Дарселетъ [2]) гораздо лучше, вчера она начала выходить, Леонидовъ по прежнему боленъ и если бы не вновь схваченныя украшенія, онъ бы можетъ быть и вышелъ, но онъ поторопился и отъ опухоли нѣкоторыхъ частей, не можетъ поправиться! Классъ Манохина болѣе и болѣе начинаетъ развиваться и мнѣ уже начинаетъ казаться, что дѣвочки въ короткое время успѣли болѣе, нежели въ цѣлыя годы, онѣ очень прилежны, понимая сами свое улучшеніе.

Герино [3]) косится, увѣряя, что весьма немудрено ожидать успѣховъ, когда взяли у ней лучшихъ ученицъ. Ей кажется жаль было разставаться съ Григорьевой и Мазиновой! Классъ Штуцмана третьяго дня началъ

---

[1]) Опера Россини. Впервые представлена на рус. языкѣ (слова Р. Зотова) въ СПБ. въ Большомъ театрѣ въ 1838 г.

[2]) Артистка французской труппы. Свѣдѣній о ней въ Д. И. т. нѣтъ.

[3]) Марія Жозефина Герино обучала танцамъ въ Московскомъ Театр. Учил. и Екат. Институтѣ, жена балетмейстера Г. (см. выше, Отд. Арх. М. И, Д.; оп. 97/2121, №№ 9227 и 10100).

свои упражненія, при семъ и. ч. приложить списокъ выбранный экстерномъ по распредѣленіи ихъ поголосно [1]). Поторопились, чтобы встрѣтить В. П. съ своимъ доморощеннымъ хроматическимъ оркестромъ! Дайте только слово пожаловать къ намъ скорѣе! Манохинъ перебирается въ школу, чего бы очень желалъ и Дидье [2]), который не займетъ съ нимъ много мѣста, еслибы В. П. на то соизволили! Одинъ онъ совершенно уже осиротѣетъ! Вчерашнее пятое представленіе «Жизели» дало 1068 р. 35 к. сбору сереб. Громкій аплодисментъ не прекращался почти въ продолженіи цѣлаго балета, въ особенности танцы г-жи Андреяновой принимались съ шумнымъ восторгомъ и балетъ разъ отъ разу идетъ все лучше и круглѣе.

Кажется здѣшніе Абдериты [3]) начинаютъ понимать истинно изящное.—Сегодня съ позволенія Елены Ивановны [4]) везу къ ней на вечеръ Льва Михайловича, который отъ удовольствія самъ не свой! Боюсь, не досталось бы его парику отъ Санковской.

Братъ мой и я, не знаемъ, какъ благодарить В. П. за милостивое о немъ ходатайство. Дай Богъ, чтобы благое начало имѣло успѣшный конецъ. Я по опыту привыкъ уже думать, что все улыбается предпріятіямъ вашимъ и потому вовсе не отчаиваюсь, что это совершится. Дай Вамъ Богъ здоровья.

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [5]).

---

[1]) Списка нѣтъ.

[2]) Въ Дирекціи Имп. Спб. т. служилъ съ 1832 г. танцовщикомъ Петръ Дидіе, впослѣдствіи старшій режиссеръ балетной труппы (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121. д. № 2217). Однако о командировкѣ его въ Москву свѣдѣній въ дѣлахъ нѣтъ.

[3]) Абдерита или Эпикурейцы. Былъ романъ Х. Виленда «Абдериты», напечатанный въ 1832—1840 гг. въ переводѣ Баталина въ Москвѣ подъ названіемъ «Абдерцана». Не имѣлъ ли ихъ въ виду Верстовскій.

[4]) Андреяновой.

[5]) Общ. Арх. М. И. Д., 97/2121, д. № 9740.



«КРЕЩЕНСКІЙ ВЕЧЕРЪ» ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.
Г. ЛЕШКОВЪ ВЪ РОЛИ СЕБАСТІАНО.

11 Декабря:

Вчера возилъ Льва Михайловича къ г-жѣ Андреяновой. Заѣхавъ за нимъ, онъ заставилъ меня ждать добрый часъ, пока окончилъ туалетъ свой и за то ни одинъ женихъ къ вѣнцу такъ не снаряжался. Я думаю, что фабренію усовъ и парика конца не будетъ! Наконецъ мы отправились Укрощенный Левъ былъ послушнѣе и тише ягненка. Если и разгорался такъ это при разсказахъ о пожарахъ, что составляло большую часть его разговора. Разные сорты пожаровъ были имъ изучаемы и, наконецъ, самъ разгорѣлся, чтобы выразить то восхищеніе, которое онъ каждое представленіе «Жизели» въ полнѣ ощущаетъ. Крайне сожалѣлъ, что балъ у Щербатова заставитъ его манкировать нынѣшнее 6-е представленіе онаго балета. Очень благодарилъ меня за то, что я свозилъ его къ Еленѣ Ивановнѣ, которую онъ нашелъ очень милой и чрезвычайно интересной. Если онъ это повторитъ своему Циклопу, то его парику и усамъ не быть въ такомъ порядкѣ—Бѣллако съ *Валькершей* [1]) была не богата, сбору было 505 р. сер., за что Нейрейтеръ была въ великомъ гнѣвѣ, который еще болѣе увеличился отказомъ г-жи Андреяновой танцевать въ ее бенефисъ въ оперѣ «Цампа». Она бросилась просить *Санковскую* [2]), чего ужъ я не могъ дозволить, не желая никакихъ столкновеній глупыхъ поклонниковъ Санковской и нелѣпыхъ покровителей Нейрейтеръ. Мнѣ казалось, что одну начали бы превозносить, а другой мстить. Простите, что я такъ думалъ и дѣйствовалъ!—*Нейрейтеръ* [3]) я убѣдилъ тѣмъ, что, зная давно *Санковскую* [4]), я увѣренъ, что она танцуя наканунѣ «Баядерку») непремѣно скажется больной на другой день, почему она уже проситъ Воронину, у которой есть нѣсколько pas de deux.—Беку нѣсколько лучше Онъ вышелъ и надѣется въ слѣдующій вторникъ играть. Я предлагалъ дать «Весталку». — Распрашивая Александра Дмитріевича о поспектакль-

---

[1]) Курсивъ подлинника

[2]) Тоже.

[3]) Тоже.

[4]) Тоже.

ной платѣ, также и о жалованьѣ г-жѣ Андреяновой, очень удивился, что контора, по словамъ его, не имѣетъ на сей предметъ никакого приказанія В. П., почему и осмѣливаюсь доложить, не ускользнуло ли это обстоятельство изъ вниманія вашего. Такъ какъ въ скоромъ уже времени она оправится, то не задержитъ ли это въ послѣдствіи очистку книги расходовъ поспектакльной платы, равно и кассовую книгу жалованья. И за это прошу простить, что можетъ быть вступилъ не въ свое дѣло!

Шестое представленіе «Жизель» дало 1057 р. 35 к. с. сбору, многихъ отвлекъ балъ у Щербатова. Въ первомъ актѣ г-жа Андреянова, чувствуя себя не совершенно здоровой, просила выкинуть свое соло въ pas de deux съ Іоганисомъ, то самое, которое идѣтъ [1]) съ флейтой. Во второмъ актѣ Воронина, желая сфорсировать, при началѣ своего номѣра [2]) танцевъ, упала, но такъ щастливо [3]), что, оправившись нѣсколько, продолжала номеръ не останавливая даже оркестра. За такое паденіе [4]), публика сочла необходимымъ ей хлопать до глупости и даже послѣ трехъ разъ вызова г-жъ Андреяновой, въ концѣ балета, вызвала и ее, и потомъ Іоганиса! Не знаю, отъ легкаго ли паденія, или отъ великаго аплодисмента, только она нигдѣ никакой боли не чувствуетъ. — *Башиловъ* черезъ Щербатовскій бенуаръ пробрался въ уборную къ г-жѣ Андреяновой, гдѣ я его и поймалъ. Просилъ меня свидѣтельствовать В. П. его почтеніе.

Съ совершеной преданностью и т. д. [5]).

---

14 Декабря:

Милости, оказываемыя В. П. мнѣ и брату моему свойственны только единственной душѣ Вашей. Нелицемѣрныя слезы признательности, будутъ неизмѣннымъ залогомъ нашей безпредѣльной къ Вамъ преданности! Братъ

---

[1]) Орѳографія подлинника.
[2]) Тоже.
[3]) Тоже.
[4]) Орѳографія подлинника.
[5]) Общ. Арх. Мин. Имп. Д., оп. 97/2121, д. № 9740.

мой не замедлитъ лично изъявить В. П. полную и душевную благодарность. Ставя справедливость выше самаго родства, смѣю увѣрить, что онъ употребитъ всѣ силы оправдать лестную о немъ рекомендацію Вашу. Теперь въ Петербургѣ трое его бывшихъ Начальниковъ: графъ Эссенъ [1]), Киселевъ [2]) и Перовскій [3]) и я увѣренъ, что каждый изъ нихъ, зная его по довольно близкимъ сношеніямъ, поставятъ его примѣромъ добросовѣстности и усердія?—Сколько я могъ замѣтить, ни одна изъ Петербургскихъ дѣвицъ не торопится поѣздкой обратно въ Петербургъ, даже и Душкина [4]) не намѣрена ѣхать прежде нежели будетъ общее отправленіе на другой день послѣ послѣдняго представленія «Жизель». Причины слѣдить трудно, но мнѣ кажется, здѣсь не скучаютъ! Въ особенности Ушакова [5]), которая какъ и мнѣ здается [6]) очень полюбила скульптуру, такъ, что я думаю Кампіони [7]) не сдѣлалъ бы со временемъ ея бюстъ. Простите моему глупому, но откровенному замѣчанію!—Іоганисъ проситъ позволенія при отъѣздѣ своемъ взять съ собою костюмъ, сдѣланный ему для балета «Жизель». Онъ ему очень нравится! Вчерашняго числа занемогла маленькая Воронина-Иванова, почему и не могла танцовать свои *па* съ Монахинымъ въ первомъ актѣ «Жизель», о чемъ были сдѣланы контрафиши.

---

[1]) Петръ Кириловичъ (1772—1844), былъ СПб. генералъ-губернаторомъ, потомъ Членомъ Госуд. Совѣта.

[2]) Гр. Павелъ Дмитріевичъ (1788—1882 г.). извѣстный дѣятель крестьянскихъ реформъ. Былъ Министромъ Госуд. Имуществъ при Имп. Николаѣ I.

[3]) Гр. Левъ Алексѣевичъ (1792—1856), былъ въ царствованіе Имп. Николая I Мин. Вн. Дѣлъ и Товарищемъ М-ра Удѣловъ.

[4]) Въ Дирекціи Имп. т. служили двѣ танцовщицы Душкины: Екатерина и Настасья. Екатерина поступила на службу въ 1848 г. † въ 1851. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121 д. № 11086). другая, Настасья Д., начала службу въ 1843 г., уволена въ 1853 г. Повидимому въ Москву издила Екатерина Д.

[5]) Авдотья Ушакова была фигуранткой въ балетной труппѣ Имп. Спб. театровъ. Она поступила на службу въ 1816 г., въ 1836 г. выслужила полную пенсію, а въ 1859 г. умерла. (Общ. Арх. М. И. Дв., оп. 97/2121, д. № 5644).

[6]) Орѳографія подлинника.

[7]) Александръ Кампіони, австр. подданный, поступилъ на службу Моск. Имп. т. въ ноябрѣ 1843 г. скульпторъ. (Общ. Арх. М. И. Д. оп. 97/2121, д. № 9730).

Но это не помѣшало принимать балетъ съ неумолкаемымъ и единодушнымъ рукоплесканіемъ. За первое *па* Г-жи Андреановой, которое танцовала вполнѣ и танцовала превосходно, ее вызвали два раза, а по окончаніи балета три раза! Г-жа Воронина послѣ паденія, напомнила мнѣ стихъ Грибоѣдова *упалъ больно, всталъ здорово* [1]). Она хотя упала, и не больно, но ее такъ начали здорово принимать, какъ никогда, я сдѣлалъ ей маленькое замѣчаніе, на которое она очень надулась. По окончаніи своего *па*, въ началѣ второго акта, она входитъ въ кулису, что побуждаетъ толпу ее вызывать и орать. Вызовъ—дѣло прекрасное, но при началѣ, она оставалась всегда на сценѣ, а эту сцену удалѣнія [2]), придумала съ паденія! Вообще публика не остываетъ къ «Жизель», одинъ только г. Брянчаниновъ, какъ Терпіенская скала, сидитъ неподвижно, тогда какъ вся полиція расхлопалась до невѣроятности. Левъ Михайловичъ еще съ утра пріѣхалъ сказать, что у него разболѣлся глазъ и что онъ въ театрѣ не будетъ, на что я просилъ доложить ему, что я увѣренъ, что и безъ него глазъ его будетъ въ театрѣ. Теперь кажется это и ненужно! Сборъ былъ 1152 р. 15 к. с.—Позвольте доложить В П. о ежедневныхъ распряхъ и спорахъ г. Сомере съ г. Вуато. Все желаніе и краснорѣчіе ихъ мирить, истощается. Изъ всѣхъ дѣлаемыхъ мною почти ежедневно слѣдствій, всегда остается виноватымъ Сомере, который каждый разъ оканчиваетъ что ему занятіе его въ тягость, и при свиданіи съ Вуато, говоритъ ему дерзости, которыя тотъ уже выносить не можетъ. Во время вчерашняго балета, я боялся, чтобы онъ не подрался съ г-жей Вуато, которая пришла вступиться за мужа и которая также не пощадила выраженій уличныхъ. Къ счастію это происходило между ими въ глубинѣ сцены и я могъ застать только отголоски бранныхъ словъ расходящихся французовъ, Сомере слишкомъ дурно платитъ Вуато за его желаніе и просьбы помѣ-

---

[1]) Курсивъ подлинника.
[2]) Орѳографія подлинника.

стить Сомере въ гардеробмейстеры [1]). И у нихъ ладу не будетъ. Сомере только что жалуется безпрестанно на безпорядки швальни и самого Вуато, тогда какъ Вуато усердіемъ и умѣніемъ своего дѣла, заслуживаетъ истиннаго уваженія!

Съ душевной преданностью и т. д. [2])

16-го Декабря:

Болѣзнь Мочалова и Леонидова заставила меня поднять старину драму «Терезу» [3]), безъ перваго трагика, которая дала 1059 р. 35 к. сер. «Весталка» съ Валькершей дала 904 р. 80 к. с. и весьма слабо принималась публикой, можетъ быть потому, что шла весьма слабо. Бекъ запѣлъ въ первый разъ и былъ очень слабъ, во многихъ мѣстахъ детонировалъ Г-жа Недеръ [4]) въ большой жрицѣ, была его слабѣе. Робость и неувѣренность въ партіи, видимо ее женировали. По просьбѣ многихъ обожателей дарованія Елены Ивановны, видѣть ее еще разъ въ Качучѣ, я просилъ Голандъ, вмѣсто назначенной оперы «Лукреціи» [5]), назначить «Свадьбу Фигаро» [6]). Нейрейтеръ сказалась больной, почему идетъ уже «Фенелла», въ которой г-жа Андреянова танцуетъ Качучу. Г-жа Нейрейтеръ начала было нѣсколько капризничать, но, мнѣ кажется, удалось нѣсколько поудержать ее. Она давно уже жаловалась, что ей достался дурной день для ея бенефиса и что она передъ своимъ бенефисомъ, ничего хорошаго не играетъ. Сказавшись больной, она просила Ферзинга [7]), передать мнѣ, что едва ли она будетъ въ возможности играть въ субботу «Цампу». По-

---

[1]) С. былъ назначенъ Гардеробмейстеромъ 18 октяб. 1843 г., уволенъ уже 5 янв. 1844 г. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. №№ 9732 и 101156).

[2]) Общ. Арх. Мин. Имп. Д. оп. 97/2121, д. № 9740.

[3]) «Тереза или женевская сирота», пер. драма А. Волкова, впервые играна въ СПб. въ 1828 г.

[4]) Свѣдѣній объ этой артисткѣ въ Архивѣ Дирекціи не имѣется.

[5]) Люція Ламермуръ, опера Доницетти, спѣта въ 1-й разъ въ Спб. въ 1840 г.

[6]) Переводъ А. Баркова (1822 г.).

[7]) Свѣдѣній о Ф. въ Архивѣ Дирекціи не имѣется.

сланный мною докторъ, привезъ мнѣ извѣстіе, что она хотя и можетъ но не такъ разстроена здоровьемъ, чтобы это могло ее далѣе двухъ дней удержать дома, послѣ чего я и просилъ г. Ферзинга передать ей, что, если она не играетъ въ своемъ бенефисѣ въ субботу «Цампу», то въ день бенефиса ее будетъ данъ спектакль безъ нее и въ ее пользу, а передвигать далѣе ее бенефисъ, я не имѣю права, да и по короткости Карнаваля и просить не смѣю. Это подѣйствовало и черезъ часъ возвращается посланный и привозитъ извѣстіе, что она чувствуя себя гораздо легче въ субботу сама играетъ! Въ Фенеллѣ играетъ Валкеръ и полюбуемся еще разъ на чудесную Качучу!—Восьмое представленіе «Жизель» дало 832 р. 85 к. с. Креслы начинаютъ измѣнять, а балетъ принимали по прежнему съ восторженнымъ участіемъ. Г-жу Андреянову вызывали шесть разъ и она, мнѣ кажется, каждый разъ лучше танцуетъ. Восхищаясь ея танцемъ, затихаетъ желаніе слышать Віардо. Глафира Воронина нынѣшній разъ со сцены не уходила, хотя и увѣряла, что она всегда ухаживала, чтобы промочить горло, почему и вызову не послѣдовало! Въ этомъ можетъ быть я и виноватъ, но такъ какъ она начинаетъ очень подымать носокъ, то это кажется и не лишнѣе! Я заставалъ ее уже въ спорахъ съ г. Дидье, она начинала упрекать его, тономъ рѣзкимъ, что онъ къ ней придирается и все это отъ чего? Отъ того, что полиція начинаетъ ей покровительствовать, а съ минуты паденія, на нее нѣкоторые чувствуютъ великое Возстаніе! И потому не дозволите ли В. П., по отъѣздѣ Петербургскихъ танцовщицъ, послѣ балета «Хромой колдунъ» [1]), пустить «Сильфиду» [2]) прямо уже съ Ворониной! Она кажется сдѣлала небольшой оплотъ, за которымъ можетъ смѣлѣе состязаться съ Санковской. На сей предметъ я буду ожидать вашего приказанія.—Враждующихъ Сомере съ г. и г-жею Вуато я примирилъ, но, кажется, не надолго! Они никакъ не хотятъ повѣрить тому, что, еслибы они другъ съ другомъ сносились прямо безъ

---

[1]) Балетъ Титюса, сыгранъ впервые въ СПб. въ 1839 г.

[2]) Балетъ Тальони, представленъ въ 1-й разъ въ СПб. въ 1835 г.

посольства портныхъ, которые ихъ безпрестанно сердятъ, то было бы и для нихъ спокойнѣе и дѣло шло бы круглѣе. Если между ими опять возобновятся споры и ссоры, то не дозволите гардеробомъ опять завѣдывать Гуськову [1]), который не посмѣетъ выводить Вуато изъ всякаго терпѣнія, на что великій мастеръ Сомере. Порядокъ книгъ тогда можетъ быть веденъ въ репертуарномъ столѣ, въ которомъ занятій не такъ много. Что же касается до перевода выписокъ, то я готовъ ихъ дѣлать самъ, дабы тѣмъ водворить болѣе порядка между швальней и гардероба!

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. [2]).

---

19 декабря:

Бенефисъ Бантышева, хотя и принесъ ему только 2000 р. асс., но за то публика, въ особенности верхняя, наоралась до сыта. Только что завидѣли баядерку Санковскую, троекратно повторили «ура»! Это «ура» было такого свойства, что, еслибы привести человѣка съ завязанными глазами въ театръ и спросить его, гдѣ онъ, никакого нѣтъ сомнѣнія, что онъ бы сказалъ, что его привели въ манежъ, въ первую минуту пріѣзда какого-нибудь корпусного генерала [3])! Санковская, желая показать, что она до слезъ тронута такой встрѣчей, сдѣлала изъ своей физіономіи такую скверную фигуру, которую назвать стыдно! Сдѣлавъ свои обыкновенные жесты, которыя употребляютъ всегда канатчики, когда взберутся на канатъ,

---

[1]) Өедоръ Гуськовъ былъ назначенъ вмѣсто Сомери (см. выше), но по болѣзни просилъ увольненія. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10156).

[2]) Общ. Арх. М. Имп. Д., оп. 97/2121 д. № 9740.

[3]) Санковская пользовалась громаднымъ успѣхомъ среди студенческой молодежи. Лучше всего объ этомъ судить по «Воспоминанію» Н. Дмитріева («Недалекое прошлое», Спб. 1865, 244—245) «Игра ея,—пишетъ г. Дмитріевъ объ артисткѣ,—отличалась строгимъ изяществомъ и благородствомъ; танцы—той прелестью и простотой, которая неуловима для описанія: въ нихъ было то, что есть въ лирическихъ твореніяхъ Пушкина или ландшафтахъ Рюиздаля: ясная, свободная, какъ воздухъ, поэзія».

пустилась въ плясъ и такъ скверно плясала, что смотрѣть уже было не выносимо, въ особенности, когда мы уже привыкли теперь любоваться танцами г-жи Андреяновой. Отъ того ли что они вовсе не учатся теперь, или канфузъ [1]), только что она ни на что не похожа. Большая часть креселъ, убѣждаясь теперь видимо, просто хохотали и такъ, какъ ни одинъ водевиль не заставлялъ ихъ смѣяться. Противуположность креселъ съ райкомъ и съ оставшимися съ партизанами. Громкій хохотъ весьма ее конфузили и она во второмъ актѣ начала еще хуже танцовать. До этого райку и галлереямъ не было никакого дѣла и она ее разъ пять принималась орать и вызывать! По собраннымъ мною свѣдѣніямъ и по собственному моему замѣчанію, всѣ тѣ-же студенты производили весь этотъ шумъ.и непервый гвалтъ, на который за болѣзнью Цынскаго [2]), Брянчаниновъ съ Тарновскимъ [3]), смотрѣли съ какимъ то удовольствіемъ. Въ лучшее доказательство, какого разбора были хлопальщики, въ верхней толпѣ были слышны очень явственные возгласы: «Ай да Санковская!»—Въ этомъ спектаклѣ я еще убѣдился въ томъ, что сколько не учи Герино, онъ все останется порядочный мерзавецъ! Такъ какъ онъ уже меня ни о чемъ больше не спрашиваетъ, то онъ поручилъ Ришарду узнать отъ меня, можетъ ли Санковская одѣваться въ уборной г-жи Андреяновой, на что я приказалъ сказать, что такъ какъ въ «Баядеркѣ» нѣтъ никакого переодѣванія и въ уборной г-жи Андреяновой послѣ послѣдняго представленія «Жизель» осталось много вещей и платьевъ ея собственныхъ, то Санковская можетъ одѣваться одна въ уборной г. Валкеръ. Пріѣхавши въ театръ, я былъ очень удивленъ, увидѣвши уборную г-жи Андреяновой освѣщенной. Вхожу, спрашиваю, кто позволилъ, а она со всей канальской невинностью отвѣчаетъ мнѣ, что ей никто не говорилъ о моемъ запрещеніи, а одѣ-

---

[1]) Орѳографія подлинника.

[2]) Левъ Михайловичъ Цынскій, Свиты Генералъ-Маіоръ былъ въ это въ это Московскимъ Оберъ-Полицмейстеромъ.

[3]) Августинъ Антоновичъ, подполковникъ былъ Московскимъ Брандъ-Маіоромъ.



«КРЕЩЕНСКІЙ ВЕЧЕРЪ» ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.
Г-ЖА КОВАЛЕНСКАЯ (ОЛИВІЯ), РОСТОВА (МАРИ) И ТХОРЖЕВСКАЯ (ВІОЛА).

вается тутъ потому, что В. П. позволили ей въ «Хромомъ Колдунѣ». Допрашиваю Герино и какой же отвѣтъ? Онъ началъ божиться, что спрашивалъ Ришарда изъ одного только любопытства, но что полагалъ, не его дѣло повѣщать капельдинерамъ, куда носить корзины танцовщицъ! Признаюсь В. П., что это меня очень разсердило и я его распудрилъ порядочно! Не прошло четверти часа, какъ вызываетъ меня Санковская и начинаетъ извиняться и заступаться за Герино, увѣряя что она ему не препоручала ничего и отъ него ничего не слыхала. Да и вовсе съ нимъ не говоритъ. А онъ въ продолженіи всей «Баядерки» самъ съ лейкой безпрестанно поливалъ сцену!—Водевиль «Генеральша» [1]) и интермедія «Щастіе лучше богатства» [2]) прошли безъ шума и спектакль кончился прежде 11 часовъ. Что же касается до бенефиса г-жи Нейрейтеръ, то я просилъ г. Генгузеуса лично донести В. П. о всѣхъ травляхъ, которые надѣлала мнѣ ея близость. О началѣ предположеній г-жи Нейрейтеръ я имѣлъ честь доносить В. П., что, будучи недовольна днемъ, ей хотѣлось перескочить гораздо далѣе. Незнаніе своей партіи и тупость учить (что меня крайне удивляло въ Ферзингѣ) болѣе тому содѣйствовало. Первая попытка, послѣ посылки моего доктора, ей неудалась! Остановка мною ея афишъ, вызвала ее на другой день затѣвать другую попытку, которыя впротчемъ, не дѣлаютъ много чести и г-жѣ Леоновой, которая объявила мнѣ, что въ «Цампѣ» она играть не можетъ. На всѣ мои увѣщанія, что весьма странно, будучи здоровой, играть на канунѣ у Бантышева, не играть у Нейрейтеръ, мнѣ отвѣтила, что я могу дѣлать, что я хочу, а она играть въ «Цампѣ» не будетъ. Я бросился къ Недеръ, которая тотчасъ вызвалась пѣть партію Ритты, но нѣсколько спустя говоритъ мнѣ, что съ нею Ферзингъ пѣть не хочетъ и что г. Келлеръ сказалъ ей, что она этой партіи не споетъ. Тутъ я ясно видѣлъ, что дѣло не чисто и болѣе потому, что во время сихъ переговоровъ, Леонова подходитъ ко мнѣ и

---

[1]) Переводный водевиль П. Каратыгина. Представленъ впервые въ Спб. въ 1843 г.
[2]) Оригин. водевиль Фалле. Сыгранъ впервые въ 1841 г. Орѳографія подлинника.

объявляетъ уже, что она въ бенефисъ Нейрейтеръ поетъ, но, чтобы анонсировали, что она не желаетъ только срывать спектакля! Это все еще были ракеты, которыя лопались. Но, наконецъ, Нейрейтеръ заряжаетъ Царь Пушку и наканунѣ бенефиса, является ко мнѣ съ Ферзингомъ объявить, что Ферзингъ пѣть не можетъ! Признаюсь В. П., что когда я увидѣлъ столько орудій, направленныхъ на меня одного, я было поколебался, но хотѣлъ сдѣлать еще послѣднее испытаніе,—поговорить съ Голендомъ, не возьметъ ли кто сыграть роль Цампы. Это было необходимо потому, что дирекція могла потерять день, безъ Ферзинга пѣть ни одной оперѣ, на которую можно было бы щитать. Русскій спектакль въ субботу данъ быть не могъ, на французскій и полагаться нельзя было! Во вторникъ, на который просили Нейрейтера перейти, предположено дать «Карла Смѣлаго»; все это понуждало удерживать поле сраженія. Гупманъ [1]) взялся на репетиціи пропѣть первый актъ, но потому ли, что Ферзингъ сидѣлъ на репетиціи, или по другимъ неизвѣстнымъ мнѣ причинамъ, отказался и вызвался Горнике [2]), съ которымъ опера прошла такъ, что хорошо какъ бы и съ Ферзингомъ она такъ понравилась. Горнике съ бою взялъ вызывъ послѣ перваго и послѣдняго акта. За арію второго акта ему очень хлопали, такъ что онъ долженъ былъ раскланиваться нѣсколько разъ. Игралъ прекрасно и такъ какъ арія Цампы писана авторомъ для

---

[1]) Георгій Баптистъ Гупманъ, артистъ нѣм. труппы поступилъ на службу Дирекціи въ качествѣ второго баса въ августѣ 1843 г. † 21 іюня 1849 г. (Общ. Арх М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 9326).

[2]) Филиппъ Горнике съ женою Фридерикою, оба артисты нѣмец. труппы, были опредѣлены на службу Дирекціи въ октябрѣ 1842 г., съ жалованьемъ мужу—400 р. с. въ годъ, а женѣ 285 р. 72 к. с. Услуга, оказанная Филиппомъ г. Верстовскому, не прошла для него даромъ: распоряженіемъ 27 дек., А. М. Гедеоновъ увеличилъ его содержаніе (впрочемъ, съ 30 марта 1844 г.) на 200 р. въ годъ. Оба дослужились до пенсіи, причемъ Фредирика Г., по полученіи пенсіи въ 1853 г. уволена, а съ Филиппомъ Г.. съ 1858 г., уже пансіонеромъ, возобновленъ контрактъ, съ прибавкою къ 600 р. жалованія еще 300 р., впослѣдствіи увеличенныхъ до 5 р. за спектакль но и полубенефисъ. Умеръ Г. въ 1863 г. Вдова его по этому случаю получила пособіе 250 р. с. (Общ. Арх. М. Имп. Д. оп. 97/2121, д. №№ 8886 и 8887).

высокаго тенора, то я еще не знаю не потеряетъ ли онъ съ бассомъ. Благодаря его, въ концѣ оперы за послугу его дирекціи, я сказалъ ему, что буду имѣть честь донести о его готовности В. П., что такъ его восхитило, какъ будто онъ въ полнѣ тоже былъ вознагражденъ! Леоновой, спѣвшей свою партію, какъ и всегда, безъ всякаго предварительнаго анонса, я не дѣлаю никакихъ упрековъ, избѣгая отвѣтовъ гораздо болѣе смѣлыхъ, нежели на первыя мои увѣщанія и просьбы! Нейрейтеръ сдѣлала сбору не менѣе другихъ нѣмцевъ, исключая Ферзинга. Ей должно очиститься безъ малаго 2000 р. ассигн. Не знаю, хорошо ли я сдѣлалъ моимъ упорствомъ, но за то и прочіе бенефиціанты возьмутъ на замѣчаніе бенефисъ г-жи Нейрейтеръ, которая и въ прошломъ году, изъ всѣхъ одна, съѣхала съ назначеннаго ей числа! Если болѣзнь Ферзинга продолжится до вторника, то за него въ Карлѣ Смѣломъ будетъ играть Гупманъ.

Желая, сколь можно болѣе увеличить сборы на святкахъ, я бы думалъ постоянно играть на обоихъ театрахъ, что здѣсь еще не бывало, исключая масляницы. Судя по составленному рапорту, я надѣюсь, что сборы должны быть хорошіе, развѣ помѣшаетъ сквернѣйшая погода, которая согнала здѣсь всю зимнюю дорогу и на саняхъ ѣздить невозможно! Третьяго дня вызывалъ къ себѣ Мочалова, съ котораго на первый разъ бѣру [1]) клятву послужить Дирекціи хотя на одни святки, если уже онъ не можетъ идти далѣе. Видѣлъ Леонидова, который также покажется въ слѣдующемъ репертуарѣ при семъ прилагаемомъ на благоусмотрѣніе В. П. [2]) Амосова дня три была нездорова простудной лихорадкой, но теперь, слава Богу, какъ ни въ чемъ не бывало!

Г-жа Вуато опять пустилась съ княземъ Гагаринымъ въ канканъ; Мироновскій [3]) пріѣзжалъ жаловаться Александру Дмитріевичу, что она такъ въ Купеческомъ клубѣ нахально танцуетъ, что нельзя туда возить

---

[1]) Орѳографія подлинника.

[2]) Репертуаръ не приложенъ.

[3]) Вѣроятно, Иванъ Львовичъ Мироновскій, Директоръ Чертежной и Архитекторъ Московской Дворцовой конторы. (Моск. Адресъ Календарь, 1842, т. 2. 130).

дочерей. Чтобы вѣрнѣе все это показать, онъ началъ съ досады ее дразнить, тревожа лучшую часть человѣка.

Простите болтливости всей душой вамъ преданнаго и т. д. [1]).

---

21 Декабря:

Вчерашній бенефисъ Вальтера, прошелъ какъ и слѣдуетъ бенефису режиссера, очень кругло и отчетливо. Пьесы прекрасно срепетованы, внимательно обставлены и очень хорошо костюмированы. Сбору онъ сдѣлалъ почти 2000 р., чего никогда не дѣлалъ. Въ первой пьесѣ «Latude» всего лучше былъ Real въ роли Daleyre, особливо, когла онъ сумасшедшимъ въ послѣднемъ актѣ. Всего слабѣе былъ самъ Вальтеръ въ роли Latude. Самъ сознался мнѣ, что онъ играя редко [2]), не попадаетъ въ настоящій тонъ. Дряхлымъ старикомъ не могъ выдерживать слабаго голоса и весьма часто говорилъ своимъ обыкновеннымъ. Шамбери въ роли Генріетты была совершенно безцвѣтна; въ концѣ драмы даже несносно холодна!—Вторая пьеса «Entre ciel et terre» [3]), очень много смѣшила и такъ какъ уже давалась въ Петербургѣ въ русскомъ переводѣ въ бенефисъ Мартынова [4]) подъ тѣмъ же названіемъ «Между небомъ и землей» [5]), то не соблаговолите ли приказать оную выслать. Мы ее скоро поставимъ, имѣю первыя декораціи, а она намъ дастъ деньги. Живокини или Садовскій [6]) съ П. Степановымъ или Никифоровымъ [7]), посмѣшатъ народъ православный. Пьеса

---

[1]) Общ. Арх. Мин. Импер. Двора, оп. 97/2121 д. № 9740.

[2]) Орѳографія подлинника.

[3]) Pauchade vaudevile en 1 acte par M. M. Duvert et Lausanne. Играна впервые въ Спб. въ сезонъ 1843—1834 г.г.

[4]) Александра Евстафьевича, знаменитаго драм. артиста (1816—1860) біографич. свѣд. о М. въ брошюрѣ Н. Долгова «А. Е. Мартыновъ». Изд. Имп. Русск. Театр. Общ. (Спб. 1910).

[5]) Провъ Михайловичъ, родоначальникъ талантливой семьи С., чудесный истолкователь ролей репертуара Островскаго (1818—1872 г.).

[6]) Въ переводѣ Акселя. Впервые сыгранъ въ Спб. въ 1843 г.

[7]) Николай Матвѣевичъ, извѣстный комикъ Моск. Малаго т. (1796—1880). Отличался между прочимъ исполненіемъ роли г. N. въ «Горѣ отъ ума».



«КРЕЩЕНСКІЙ ВЕЧЕРЪ» КОМЕДІЯ В. ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.
КАРТИНА 3, СЦЕНА 2.
Г. СТУДЕНЦОВЪ (ОРСИНО), Г-ЖА ТХОРЖЕВСКАЯ (ВІОЛА).

не локальная, слѣдовательно можетъ даже остаться на репертуарѣ. Въ декораціи облачной, можно бы даже ее дѣлать на валу, дабы она тихо вертѣлась, что придастъ гораздо болѣе интересу. Для большей увѣренности въ прочности парашюта и въ спускѣ ихъ, я просилъ Пино [1]), чтобы онъ осмотрѣлъ устройство Федорова за что Федоровъ даже нѣсколько посердился, почему и осмѣливаюсь испросить приказанія вашего, впередъ, если случиться могутъ пьесы машинированныя, то поставить въ обязанность Главному Машинисту ихъ осматривать. Послѣдняя пьеса «L'ours, le ballon, la grenouille et le Pot au lait» — пошлая глупость, которая никого не смѣшила и въ началѣ которой всѣ почти разъѣхались, хотя спектакль кончился прежде 11 часовъ. Вальне въ юбкѣ нѣсколько посмѣшилъ и только. Въ русскомъ спектаклѣ «Помѣшанный» [2]), «Генеральша», «Щастіе лучше богатства» дала 823 р. 85 к. Девятое представленіе «Жизель» было едва ли не самое торжественное. Балетъ шелъ превосходно. Танцамъ г-жи Андреяновой громкіе и единодушные апплодисменты не умолкали. Въ продолженіе балета вызвали 6 разъ. Сбору было 910 р. 45 к. Много мѣшаетъ нашимъ сборамъ сквернѣйшая погода и ѣзда по городу, потому что ни на чемъ ѣздить нельзя!

Я имѣю честь доносить В. П. о ссорѣ Вуато съ Сомере, которыхъ я на другой же день и помирилъ, убѣдивъ ихъ протянуть другъ другу руку, не сердиться и общими силами идти къ порядку. Радуясь успѣшному дѣлу, никакъ не ожидалъ, чтобы огонь таился подъ пепломъ. Неугомонная г-жа Вуато тайно бросилась искать полицейской защиты, просила Вере-

---

[1]) Л. Пино Pinot, или какъ его иногда называла Пинотъ, былъ очереднымъ въ качествѣ помощника машиниста Имп. Спб. т. въ ноябрѣ 1830 г., затѣмъ въ апрѣлѣ 1833 г. уволенъ (Общ. Арх. М. И. Д. оп. 27/2121, д. № 4841). Вновь съ нимъ возобновляются отношенія въ мартѣ 1845 г., когда Пино составляетъ проектъ и смѣту на перестройку машинной части Большого театра въ Москвѣ. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 15486). Очевидно, были промежуточныя сношенія съ нимъ, не отмѣченныя, однако, въ дѣлахъ Архива Дирекціи.

[2]) Перев. драма Бурмицкаго. Впервые играна въ СПБ. въ 1842 г.

щагина [1]) наказать Сомере за нѣкоторыя ей сдѣланныя выраженія и Верещагинъ, сдуру, требовалъ Сомере въ часть. Тотъ долженъ былъ оставить свое дѣло и, не зная причины, явился къ Верещагину, который ему только попенялъ. Это я только что нынче узналъ и просилъ Александра Дмитріевича, чтобы онъ порядкомъ пугнулъ г-жу Вуато, осмѣливающуюся искать защиты не въ своемъ начальствѣ, будучи кругомъ виновата, впутавшись за честь мужа, который, кажется, на нее и рукой махнулъ!

Всей душой Вамъ искренне преданный и т. д. [2]).

---

22 Декабря.

Блестящій пріемъ г-жи Андреяновой въ девятомъ представленіи, убѣдилъ меня вполнѣ, что ей бояться некого и потому, не слушая нелѣпыхъ толковъ, не внимая испуганнаго А. Ивановича, поставилъ въ афишѣ 10-го представленія, что въ «Жизели» г-жа Андреянова танцуетъ послѣдній разъ. Дабы еще болѣе заинтересовать публику, прибавилъ послѣ балета дивертиссментъ, составленный изъ Тирольскаго *па* Амосовой съ Соколовымъ, карикатурные танцы Дидье съ Здобновымъ [3]) и въ послѣдній разъ Качучи съ г-жей Андреяновой. Тріумфъ былъ тотъ, какой я еще въ Москвѣ не видывалъ и не слыхивалъ! Вызовамъ я уже и счетъ потерялъ, только никакъ не менѣе 13 разъ. Смѣлое предпріятіе вполнѣ вознаграждается. Послѣ повторенія Качучи, при послѣднихъ вызовахъ, я думалъ, что театръ обрушится. Зрители въ креслахъ и мущины въ ложахъ, поднимали вверхъ шляпы, однимъ словомъ, лучше дорогую гостью проводить нельзя и она, кажется, была очень этимъ тронута. Наканунѣ вечеромъ пожаловалъ къ ней Тарновскій и всѣхъ удивилъ своимъ неожиданнымъ посѣщеніемъ. Левъ Михайловичъ, котораго я какъ больного, заѣхалъ навѣстить на канунѣ, просилъ позволенія пріѣхать въ вашъ бенуаръ, потому что ему въ креслѣ

---

[1]) Левъ Николаевичъ, былъ Полицеймейстеръ Отд. Арбатской части.
[2]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 9740.
[3]) Свѣдѣній объ этомъ артистѣ въ Архивѣ Дирекціи нѣтъ.

запрещено выѣзжать отъ большого свѣту и онъ, хотя съ больными глазами, но хотѣлъ сюда пріѣхать въ послѣднее представленіе, въ продолженіе котораго нѣсколько разъ принимался жалѣть, что Москва не увидитъ больше столь прекраснаго балета, который могъ бы дать Дирекціи еще много денегъ. Не трудно понять, куда онъ мѣтитъ, но, мнѣ кажется, этимъ можно его совершенно похоронить.—За болѣзнью Шлоссера [1]), соло альта весьма недурно игралъ Амитовъ [2]).—Завтрашній день, т. е. 23 числа отправляется г. Дидье съ кардебалетомъ и съ новобранцами, который едва ли пріѣдетъ прежде письма сего, судя по скверной дорогѣ. 24-го числа въ пятницу отправляется Елена Ивановна въ 6 ч. вечера въ Маль-постѣ. Музыку, которую она танцавала здѣсь, я просилъ контору немедленно отправить.

Сегодня возвратился Щепкинъ [3]), который нѣсколько разъ тонулъ отъ различныхъ рѣкъ, но живъ и невредимъ.

Михайлова пѣвица рапортовалась больной и по словамъ доктора Силемсона [4]), котораго я просилъ осмотрѣть ее, она не скоро поправится, у нея, послѣ родовъ, столько совокупилось болѣзней, что врядъ ли ее скоро поправятъ.

Съ истиннымъ уваженіемъ и т. д. [5]).

---

[1]) Свѣдѣній о немъ въ Архивѣ Дирекціи нѣтъ.

[2]) Тоже.

[3]) Михаилъ Семеновичъ, знаменитый артистъ, родоначальникъ цѣлой школы сценич. игры (1788—1864). См. о немъ въ Воспом. М. А. Щепкина («Ист. В.» 1900 г., Авг.—Сент.) А. И. Шубертъ, («Ежег. Имп. т.» въ 1911 и 1912 гг.) и др.

[4]) Свѣдѣній о немъ въ Архивѣ Дирекціи нѣтъ.

[5]) Общ. Арх. М. И. Дв., оп. 97/2121 д. № 9740.

ИЗОБРАЖЕНІЕ ТАЙНЫ У БЕЛЬГІЙСКИХЪ ДРАМАТУРГОВЪ.

МАРІИ ВЕСЕЛОВСКОЙ.



Ъ нѣкоторыхъ моихъ драмахъ я стремился изобразить людей и передать ихъ чувства во власти какихъ-то непонятныхъ силъ. Я хотѣлъ передать вѣру въ огромныя, невидимыя, роковыя силы, чьи намѣренія намъ непонятны, но, непремѣнно, дурны, такъ какъ онѣ словно стерегутъ всѣ наши поступки и относятся враждебно къ улыбкѣ, покойной жизни, счастью. Невинная, но поневолѣ враждебная судьба многихъ людей соединяется и разъединяется для общаго разгрома, подъ опечаленными взглядами наиболѣе разумныхъ, которые предвидятъ будущее, но ничего не могутъ измѣнить въ жестокой и захватывающей игрѣ любви и смерти среди живыхъ существъ. И любовь и смерть, и другія могущественныя силы производятъ нѣчто вродѣ злой несправедливости, удары которой, возможно, являются только прихотями судьбы.

Въ сущности, въ моихъ драмахъ можно найти идею о христіанскомъ Богѣ въ связи съ идеей античнаго рока, которая загнана въ какой-то непроницаемый мракъ природы и отъ этого наслаждается преслѣдованіемъ, разрушеніемъ и омраченіемъ плановъ, мыслей, чувствъ и скуднаго человѣческаго счастья.

Такъ просто и ярко охарактеризовалъ М. Метерлинкъ въ одномъ изъ своихъ предисловій отличительное свойство своихъ первыхъ драмъ, полныхъ жуткаго настроенія, изображенія тайны нашей жизни. Соединеніе идеи о Богѣ съ вѣрою въ какой-то фатумъ, неминуемость и судьбы, во что-то непонятное, таинственное, что свершается въ нашей простой жизни, помимо насъ, наперекоръ нашему желанію, не считаясь съ нашей волей и убивая ее въ насъ,—являются отличительными чертами фламандскаго народа и встрѣчаются у бельгійскихъ писателей, выходцевъ изъ



«КРЕЩЕНСКІЙ ВЕЧЕРЪ» ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.
Г. ОЗАРОВСКІЙ ВЪ РОЛИ ШУТА ФЭСТА.

этого народа. Молчаливость и задумчивость, свойственныя этому народу, возможно, развили въ душахъ фламандцевъ вѣру во все таинственное и способность прислушиваться къ едва уловимымъ переживаніямъ, предчувствіямъ, ко всему необъяснимому и непоправимому, что свершается вокругъ насъ. Эта отличительная черта, въ особенности, проявилась въ драмахъ бельгійскихъ писателей, и, наряду съ М. Метерлинкомъ, теперь уже бросившимъ такую манеру письма, можно назвать еще нѣсколько лицъ, охваченныхъ желаніемъ передавать въ своихъ произведеніяхъ тайну жизни. Его ближайшій другъ, поэтъ, Шарль Ванъ-Лербергъ, писавшій красивые стихи, которые посвящены красотѣ, непорочности и чистотѣ «Евы», создалъ маленькій шедевръ Les Flaireurs въ этомъ жанрѣ; молодому драматургу, Кроммелинку, пишущему вообще для театра, тоже удалось написать небольшую, захватывающую, одноактную пьесу, полную тревоги, душевной муки отъ неминуемаго приближенія смерти; выдающійся за послѣднее время талантливый писатель Францъ Гелленсъ написалъ небольшой «кошмаръ въ діалогической формѣ», производящій глубокое впечатлѣніе. Можно назвать еще Жоржа Риденбаха съ одноактною пьесою «Покрывало». Всѣ они, въ своихъ пьесахъ, старались передать то непонятное, ибо смерть приходитъ тихо, въ полной покорности близкихъ таинственное, но сильное и властное состояніе человѣческой души, когда она или предугадываетъ, предчувствуетъ приходъ смерти, или когда она, безсознательно, но борется съ чѣмъ-то необъяснимымъ, и тоже непоправимымъ, что приближается къ ней, готовится рушиться на нее и принести ей огромную муку. И это мало назвать передачей печальнаго настроенія,—нѣтъ, это уже извѣстныя, нервныя, глубокія переживанія, это предчувствіе, это уже ощущаемость чего-то рокового, тяжелаго, что должно произойти и отъ чего нельзя спастись.

Большею частью, это предчувствіе связано съ приходомъ «непрошенной гости», смерти, для кого-нибудь изъ близкихъ; эта неизвѣстность, эта тайна жизни, которая вдругъ начинаетъ мучить всѣхъ и оказывать вліяніе даже на предметы, обыкновенно, принимаетъ оболочку смерти, и всѣ окружающіе кажутся только тихими, жалкими по своей безпомощ-

ности свидѣтелями того, какъ смерть властно и холодно распоряжается, не считаясь ни съ чѣмъ и ни съ кѣмъ. Впрочемъ, иногда смерть точно шлетъ предувѣдомленія, посылаетъ своихъ слугъ чтобы люди успѣли приготовиться. Такъ, въ одноактной пьесѣ Ш. Ванъ-Лерберга *Les Flaireurs*, нѣсколько разъ шедшей въ Парижѣ и переведенной на всѣ европейскіе языки [1]), слуги смерти много разъ стучатъ въ двери и вызываютъ тѣмъ ужасъ въ хижинѣ больной. Ванъ-Лербергъ, передъ тѣмъ какъ уйти въ своемъ творчествѣ во все чистое, красивое, нѣжное, отдалъ какъ бы дань католическому вѣрованію, и хотя любилъ жизнь, но попытался передать въ своей пьесѣ этотъ физическій страхъ и ужасъ передъ неминуемымъ концомъ. Ванъ-Лербергъ въ одинъ періодъ своей жизни былъ очень захваченъ глубокой тоской и мыслью о смерти; онъ подолгу бесѣдовалъ объ этомъ съ М. Матерлинкомъ, и они оба придумали написать пьесы, въ которыхъ попытались передать эту тревогу души передъ смертью, эту безпомощность окружающихъ и глубокую покорность тѣхъ, кто избранъ жертвою. Вотъ почему въ ихъ пьесахъ такъ много общаго, что вначалѣ критика говорила о вліяніи пьесы *l'Intruse* на пьесу Ванъ-Лерберга и даже о плагіатѣ. Ванъ-Лербергъ беретъ для своей пьесы дождливую грозовую ночь: дуетъ сильный вѣтеръ; въ хижинѣ, у изголовья умирающей старухи, съ тревогою хлопочетъ дочь. Она уже предчувствуетъ что-то въ глубинѣ души, она уже предугадываетъ, но ей хочется бороться, ей страшно и мучительно, она не можетъ допустить этого, она еще не готова. А ея мать уже покорилась: она смиренно ждетъ прихода той, которая должна унести ея послѣдній вздохъ въ полночь. Но дочь все еще надѣется, все еще не вѣритъ, все еще хочетъ бороться, ночь—такая ужасная, и слуги смерти уже стучатъ къ нимъ въ дверь, уже врываются, и на вопросъ дочери: кто тамъ стучитъ въ такую вьюгу и грозу, кто проситъ открыть дверь, она слышитъ мучительные для нея отвѣты: «Мы пришли съ водой!»—

---

[1]) По-русски существуетъ два перевода: «Ищейки» пер. К. Бальмонта, «Они почуяли» пер. С. Полякова.

Развѣ уже настало время омыть ея бѣдную мать?—«Мы пришли съ бѣльемъ!» Но развѣ пора сшить саванъ?—«Мы пришли съ гробомъ!» Ахъ, все такъ ясно теперь. Смерть шлетъ своихъ слугъ, но дочь не хочетъ отворять двери, хотя чувствуетъ, что ея силы слабѣютъ и ей не удержать возлѣ себя дорогой матери. Въ полночь вѣтеръ выламываетъ дверь и смерть уноситъ душу старухи.

Діалогъ въ пьесѣ простой, сжатый, но пьеса производитъ потрясающее впечатлѣніе, такъ какъ автору прекрасно удалось передать то жуткое предчувствіе, которое охватываетъ близкихъ при приближеніи рокового часа.

М. Матерлинкъ, въ своей пьесѣ *l'Intruse* (Непрошенная гостья), которую онъ называлъ сестрой пьесы Ванъ-Лерберга, нѣсколько иначе подошелъ къ изображенію тайны. У него нѣтъ внѣшняго ужаса, все на видъ мирно и спокойно. Тихая, лунная ночь, звѣзды сверкаютъ, поютъ соловьи, лебеди беззвучно плаваютъ по озеру, и вся семья, наконецъ, можетъ вздохнуть спокойно: послѣ тяжелыхъ родовъ больной гораздо лучше, доктора перестали бояться за ея жизнь, и они всѣ, въ первый вечеръ, могутъ собраться вмѣстѣ поболтать и даже посмѣяться... Но это только одна видимость, они еще не знаютъ, что ихъ ожидаетъ, именно, въ эту тихую лунную ночь, и только одинъ слѣпой дѣдъ, именно потому что онъ слѣпой и много думаетъ, мыслитъ, только онъ уже начинаетъ ощущать какую-то непонятную, необъяснимую тревогу; онъ безпокоится, онъ желаетъ, чтобы вечеръ скорѣе прошелъ или чтобы поскорѣе пришла ихъ родственница-монахиня,—словомъ, онъ не находитъ себѣ мѣста и предчувствуетъ, что что-то должно разразиться. Постепенно начинаетъ чувствоваться приближеніе «Непрошенной гостьи»: соловьи неожиданно умолкаютъ, точно кто-то чужой вошелъ въ садъ, но никого не видно; лебеди пугаются чего-то на озерѣ и всѣ рыбы опускаются на глубину, какъ будто кто-то прошелъ мимо, а между тѣмъ кругомъ *мертвая тишина*. Въ саду поднимается, однако, легкій вѣтерокъ, лепестки розъ осыпаются и дверь никакъ нельзя плотно закрыть, точно кто-то находится между двумя половин-

ками; вдругъ раздается звукъ косы: почему это садовнику пришло въ голову косить траву ночью, но вѣдь его и не видно, кто же тогда коситъ, кто точитъ косу? Лампа въ комнатѣ начинаетъ коптѣть и гаснуть, хотя ее наливали только утромъ; старикъ-слѣпецъ ясно чувствуетъ, что кто-то вошелъ къ нимъ въ домъ, кто-то сѣлъ между ними и онъ начинаетъ тревожиться, такъ какъ его душа уже знаетъ, что должно произойти въ полночь. И, дѣйствительно, въ полночь они слышатъ, какъ кто-то среди нихъ встаетъ, и объятые ужасомъ, они стремятся за огнемъ, какъ приходитъ сестра милосердія и возвѣщаетъ о смерти больной.

Какъ въ этой пьесѣ, такъ и въ нѣкоторыхъ другихъ пьесахъ (*Слѣпые*, *Тамъ — внутри*) М. Матерлинкъ передалъ при самомъ простомъ діалогѣ постепенное наростаніе тревоги, переходъ отъ спокойнаго состоянія къ высшему безпокойству; онъ создалъ, по остроумному замѣчанію одного бельгійскаго поэта, Альбера Жиро, «театръ безъ словъ, такъ какъ въ нихъ главный діалогъ душъ—это молчаніе. Актеры обмѣниваются наименьшимъ количествомъ словъ, настолько необходимымъ, чтобы пьеса не обратилась въ пантомиму».

Одноактная драма мало еще извѣстнаго и у себя на родинѣ писателя, Кроммелинка, написавшаго, правда, уже нѣсколько недурныхъ пьесъ, *Ваятель масокъ* (по-русски превосходный переводъ К. Бальмонта), принадлежитъ къ тому же разряду пьесъ, въ которыхъ авторъ старается прежде всего передать зрителямъ тяжелое и мучительное состояніе, охватывающее душу человѣка при столкновеніи съ тайной смерти. Больная, умирающая, находится, какъ и у Матерлинка въ пьесѣ *l'Intruse*, за сценой; она ничего не произноситъ, кромѣ однихъ возгласовъ: ахъ! о! но на протяженіи всей пьесы она является главнымъ лицомъ пьесы, она тяготитъ надъ всей пьесой, мы начинаемъ ощущать ея физическія страданія и ея душевныя муки. Она умираетъ отъ мукъ ревности, такъ какъ узнала о любви между ея сестрою и мужемъ, и хотя она не показывается на сценѣ и сцена наполняется то масками карнавала, появленіями то прокаженнаго, то ея мужа Паскаля, мучимаго угрызеніями совѣсти, сожалѣніемъ о

своемъ поступкѣ, вѣчными сомнѣніями, то ея сестры, Магдалены, которая боится отвѣта за свою любовь передъ сестрой,—мы все время чувствуемъ, что за стѣной лежитъ умирающая Луиза. Паскаль сознаетъ, что онъ и Магдалена причина мукъ Луизы, что скоро наступитъ моментъ, когда онъ перестанетъ слышать этотъ предсмертный хрипъ, и его душу охватываетъ страхъ, ему тяжело и страшно.

Тоска!
Въ дурманѣ духъ! Тюрьма темна, узка!
Тяжелый воздухъ, въ небѣ желтизна
И грязь! Душа къ самой себѣ полна
Отравой отвращенія! Жизнь—какъ трупъ!

(Пер. К. Бальмонта).

И это мучительное состояніе Паскаля доводитъ его до бреда—ему представляется, что кто-то стережетъ его за угломъ, что несчастіе лукаво заигрываетъ съ нимъ, заманиваетъ его и готово каждую минуту броситься на него и схватить его. И этотъ бредъ еще усиливается отъ постоянныхъ возгласовъ и криковъ умирающей жены. Авторъ, точно желая подчеркнуть вѣчное несоотвѣтствіе всего въ жизни, или разлитую среди насъ тайну, помѣщаетъ на фонѣ этого мучительнаго бреда Паскаля яркій, разнузданный приходъ карнавала, во главѣ съ Силеномъ, богомъ похоти и пьянства, и съ мукою и жаждою любить несчастнаго прокаженнаго. Всѣ они толкутся здѣсь, у прилавка, гдѣ Магдалена продаетъ маски; прокаженный молитъ о ласкѣ, о любви, но всѣ его боятся, отшатываются, бѣгутъ отъ него—остается онъ одинъ съ Магдаленой, такъ какъ и Паскаль ушелъ за священникомъ для жены. Магдалена не въ силахъ остаться одна—она молитъ прокаженнаго побыть съ нею, она повѣряетъ ему свои муки и свой проступокъ, и онъ, еще такъ недавно готовый отдать жизнь за часъ женской ласки, отказывается, онъ отвергаетъ ея согласіе отдаться ему, и тоже убѣгаетъ. Къ умирающей приходитъ, наконецъ, священникъ, и слова молитвы надъ умирающей Луизой странно и жутко чередуются съ гуломъ

и пѣніемъ карнавала, доносившимися снаружи, и съ безумнымъ бредомъ Паскаля, душу котораго давятъ мучительные призраки...

По желанію одного французскаго театра, Кроммелинкъ передѣлалъ свой маленькій шедевръ въ трехактную пьесу, но врядъ ли пьеса отъ этого могла выиграть на сценѣ; въ короткой, сжатой пьесѣ, написанной стихами и полной удачныхъ неожиданныхъ эффектовъ, автору лучше удалось передать мучительное состояніе людей, которые ждутъ смерти близкаго и сами виновны въ ея приходѣ — они не только не могутъ бороться, спасти, но они сами толкнули его на это.

У другого молодого бельгійскаго писателя, все болѣе и болѣе завоевывающаго себѣ славу, Франца Гелленса, написавшаго интересный романъ и два очень талантливыхъ сборника разсказовъ, есть тоже одноактная вещица, «Кошмаръ въ діалогической формѣ», *Massacrons les innocents*. Въ этой маленькой пьесѣ изображена площадь небольшого провинціальнаго городка зимою, вечеромъ; среди различныхъ лавченокъ и палатокъ находится палатка для игры въ цѣль, съ маріонетками. Настроеніе нѣкоторой таинственности уже предназначено авторомъ въ ремаркахъ, и мало народу на улицахъ, площадь дурно освѣщена, вдали раздается заунывная музыка шарманки. Къ грубоватоту хозяину палатки съ маріонетками подходитъ страстный игрокъ, который пробуетъ свое умѣніе, много разъ промахивается, но иногда попадаетъ въ маріонетку, которая заунывнымъ голосомъ отрекомендовываетъ себя: здѣсь Іуда Искаріотъ, Лукреція Борджіа, Неронъ, Мессалина, Равашоль... Послѣ игрока, при какомъ-то жуткомъ настроеніи отъ словъ этихъ маріонетокъ, подходитъ безрукій отъ рожденія, но жаждущій поиграть, затѣмъ слѣпой, когда-то превосходный игрокъ, но вдругъ вбѣгаетъ какая-то старуха и молитъ о помощи. Кого-то убиваютъ здѣсь, близко, на улицѣ, кто-то раненъ, но что они могутъ сдѣлать: одинъ безъ рукъ, другой безъ глазъ, а игрокъ на ея просьбу спасти невиннаго отвѣчаетъ: «Невинный? Вѣрный ударъ! Какъ же его имя? Кто онъ?»

Старуха съ воплемъ бѣжитъ дальше, игроки расходятся, хозяинъ палатки прикрываетъ лавочку, и маріонетки со звономъ падаютъ; на

башнѣ звонятъ десять разъ; кругомъ царитъ мракъ, какое то жуткое состояніе охватываетъ всѣхъ—рядомъ умираетъ невинно убитый человѣкъ!

Маріонетки пьесы кажутся скорѣе страшными призраками, связанными съ клятвопреступностью, убійствомъ, развратомъ; Ф. Гелленсу удалось здѣсь, какъ и въ разсказахъ, передать тайну жизни, изобразить невѣдомую никому судьбу человѣка, время его ухода отъ близкихъ и прихотливое желаніе смерти унести, кого она пожелаетъ и когда пожелаетъ, не сообразуясь ни съ кѣмъ и ни съ чѣмъ. Идея пьесы состоитъ въ томъ, что жизнь является игрою; одинъ бьетъ своего ближняго навѣрняка, другой, какъ безрукій въ пьесѣ, бьетъ при помощи другого, третій, какъ слѣпой, бьетъ наудачу...

По поводу всѣхъ этихъ небольшихъ, но въ своемъ родѣ шедевровъ, нельзя говорить о вліяніи одного писателя на другого, какъ это часто указывалось критикою; можно скорѣе толковать о сходствѣ фламандскихъ душъ, объ оставшихся въ нихъ чертахъ и оттѣнкахъ католическаго средневѣковья, которое чувствуется до сихъ поръ въ узкихъ мрачныхъ улицахъ, остроконечныхъ домахъ, постоянномъ колокольномъ звонѣ, обиліи монастырей. Можно приписывать эти сходныя переживанія у больныхъ душъ писателей вліянію городовъ и вліянію нѣкоторыхъ художниковъ, вродѣ Брейгеля и Терборша, которые смѣшивали въ своемъ творчествѣ реальную жизнь съ фантастикой, соединяли простую обстановку съ чертовщиной. Во всякомъ случаѣ, имъ нельзя отказать не только въ талантѣ, но и въ введеніи новой формы для драмы—созданія такъ называемаго настроенія и вмѣстѣ съ тѣмъ умѣнія передавать зрителямъ или читателямъ тѣ жуткія мучительныя переживанія, которыя охватываютъ души слабыхъ или чрезмѣрно утонченныхъ людей, находящихся во власти неумолимаго рока и являющихся во власти прихотливой судьбы. Они не показываютъ никакой воли, не хотятъ дѣйствовать и что-то необъяснимое, роковое, непонятное руководитъ ихъ жизнью и уноситъ ихъ изъ нея, когда ему захочется.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Ю. СЛОНИМСКОЙ.

«Ассамблея», комедія въ пяти дѣйствіяхъ П. П. ГНѢДИЧА.—«Романъ тети Ани» пьеса въ четырехъ дѣйствіяхъ С. А. НАЙДЕНОВА.



Ъ репертуарѣ Императорскихъ театровъ историческія пьесы стали почти такой-же необходимостью, какъ обязательный отдѣлъ «жизни туземцевъ» въ этнографическихъ музеяхъ. Публика, не имѣющая досуга для чтенія, любитъ все занятно поучительное. Въ музеяхъ она съ восторгомъ разсматриваетъ витрину съ наряженными въ этнографическіе костюмы фарфоровыми фигурами, любуется ѣдущимъ за водой деревяннымъ человѣчкомъ въ «тщательно провѣренномъ» нарядѣ или «исторически точной» бабой, сидящей у дверей «научно обоснованной» хаты.

Въ театрѣ подобнымъ успѣхомъ пользуются историческія пьесы которыя, въ сущности, являются такими-же витринами съ наряженными въ, «точные» костюмы движущимися фигурами «жениха петровскаго времени», «богатой вдовы», «дворянской невѣсты». Въ легкой и пріятной формѣ публикѣ напоминаютъ давно забытыя свѣдѣнія, съ такимъ трудомъ заученныя въ гимназіи. И всѣ по-дѣтски радуются, вспоминая, что Потемкинъ былъ пышный вельможа, любилъ пиры и наряды, и что Екатерина Великая была въ перепискѣ съ самимъ Вольтеромъ. Необычные, занимательные костюмы, стильныя декораціи, портретность гримовъ всегда вызываютъ радостное изумленіе и наивный восторгъ зрителей.

Привычныя старыя свѣдѣнія имѣютъ особую привлекательность далекихъ дѣтскихъ воспоминаній и, быть-можетъ, этимъ объясняется то раздраженіе, съ какимъ встрѣчаетъ мирный обыватель всякое новое сообщеніе или даже попытку дать новое освѣщеніе старымъ фактамъ.



«КРЕЩЕНСКІЙ ВЕЧЕРЪ» ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.
Г. ЛЕРСКІЙ ВЪ РОЛИ СЭРА ТОБИ.

Пьеса, пытающаяся по-своему передать сложную личность Петра I, истолковать неясные эпизоды изъ его жизни, показать столкновеніе стараго и новаго міра въ тогдашней Россіи, была бы, вѣроятно, встрѣчена, какъ обида.

Но пьеса, въ которой любовно собраны всѣ обычныя, такія старыя, такія милыя представленія о «царѣ-преобразователѣ», будетъ отрадна, какъ ласковая, ничѣмъ не волнующая нянина сказка.

Жилъ былъ царь великій Петръ. Былъ со всѣми ласковый да добрый, съ подчиненными обходительный, а если съ кого и взыскивалъ, такъ за дѣло: не воруй да не лѣнтяйничай. Любилъ работать, любилъ и веселиться, затѣмъ и ассамблеи устраивалъ и тамъ съ гостями о добрѣ и честности говорилъ. А нѣмцевъ да голландцевъ хоть и выписывалъ, да въ душѣ не долюбливалъ, потому что русскій умъ да русскую душу больше всего цѣнилъ.

Слушаешь такую сказку и уютное мирное настроеніе заволакиваетъ умъ. Забываются страшныя картины самаго грознаго, неповторяемаго момента русской исторіи, когда единая воля генія столкнулась съ вѣковой психологіей народа, когда хирургическимъ путемъ мѣнялась жизнь огромной страны, когда смута и ужасъ въ умахъ людей, не умѣвшихъ постичь смысла всего происходившаго, породила легенду объ Антихристѣ. Забываются всѣ кровавыя событія этого трагическаго времени и хочется повѣрить въ тихую отрадную сказку.

Съ большимъ стараньемъ обходитъ авторъ «Ассамблеи» все, что могло бы нарушить мирное теченіе пьесы, и умѣло окрашиваетъ медлительнымъ настроеніемъ обывательскаго житія самый рѣзкій моментъ русской исторіи.

Вотъ двѣ почтенныя дворянки въ уютной горницѣ толкуютъ о новшествахъ, клянутся, что не пойдутъ на безбожныя ассамблеи, и дивуются на потѣшный «версальскій» костюмъ молодого Пехтерева, только-что вернувшагося изъ заграничнаго ученія.

Но когда самъ Петръ пріѣзжаетъ звать на ассамблею, «честная вдовица» Пехтерева, прежде ни за что не хотѣвшая разстаться со старыми «московскими» нарядами, спѣшитъ заказать у портнишки «нѣмецкое» платье.

Вотъ милые влюбленные играютъ у ледяной горки и даже страшное извѣстіе о томъ, что отецъ уличенъ во взяточничествѣ, не слишкомъ пугаетъ юную невѣсту.

Всѣ наиболѣе извѣстные факты изъ жизни Петра оживаютъ на сценѣ. Въ рабочемъ нарядѣ царь стоитъ за токарнымъ станкомъ, принимаетъ доклады, разспрашиваетъ о женщинѣ, которой наканунѣ самъ сдѣлалъ операцію, и бесѣдуетъ за трубкой съ пріѣзжими голландцами. Петръ показанъ и добрымъ, когда онъ ласково хвалитъ молодого Пехтерева; показанъ и въ гнѣвѣ, когда онъ уличаетъ Меньшикова во взяточничествѣ. Но не желая затемнять общаго настроенія пьесы, авторъ опускаетъ занавѣсъ въ самомъ началѣ грозной сцены. Меньшиковъ появляется лишь на одно мгновеніе и судьба его мало волнуетъ зрителей. Изъ всей пріемной комиссіи, которую молодой Пехтеревъ уличаетъ въ безбожномъ взяточничествѣ, только старикъ Арефьевъ является виднымъ лицомъ въ пьесѣ и гибель его могла бы опечалить зрителей. Но изъ любви къ его дочери Пехтеревъ спасаетъ его, возвративъ царю украденную Арефьевымъ сумму, и старикъ отдѣлывается только легкимъ испугомъ.

Веселый ригодонъ во главѣ съ самимъ Петромъ, радостный шумъ ассамблеи завершаетъ непритязательную историческую «витрину», собранную опытной рукой драматурга П. П. Гнѣдича.

Старательно воспроизведена режиссеромъ А. И. Долиновымъ несложная обстановка тогдашней жизни. Забавныя комнатки съ низкими дверьми и деревянными лѣсенками, умильныя изразцовыя печи, старинные сундуки и комоды, всѣ скромные предметы тогдашняго обихода вызываютъ любопытство зрителей. Показанная въ третьемъ актѣ декорація мирнаго дворика съ полѣнницей дровъ, простымъ заборомъ и вырисовывающимся сбоку низенькимъ крылечкомъ отлично передаетъ тихое сумеречное настроеніе и только ледяная горка, сдѣланная слишкомъ бутафорски, нарушаетъ иллюзію правдоподобія.

Въ шаловливыхъ сценахъ жениха и невѣсты у г-жи Панчиной, замѣнившей въ этой роли г-жу Потоцкую, и у г. Ходотова чувствуется искрен-



«КРЕЩЕНСКІЙ ВЕЧЕРЪ», КОМЕДІЯ В. ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.
КАРТИНА 7, ФИНАЛЪ.
Г. ЛЕШКОВЪ (СЕБАСТІАНО), Г-ЖА КОВАЛЕНСКАЯ (ОЛИВІЯ), Г. СТУДЕНЦОВЪ (ОРСИНО), Г-ЖА ТХОРЖЕВСКАЯ (ВІОЛА),
Г. СУХАРЕВЪ (МАЛЬВОЛІО), Г. ПАНТЕЛѢЕВЪ (ФАБІАНО), Г. ОЗАРОВСКІЙ (ФЭСТЪ).

няя юность. Талантливому артисту удается окрасить живымъ чувствомъ безупречную добродѣтель молодого Пехтерева, сдѣлать привлекательной и естественной его примѣрную, безнадежную честность. Сильно оживляла замедленный темпъ пьесы г-жа Чижевская, съ большимъ юморомъ изобразившая приближенную дворовую вдовы Пехтеревой. Несуразная, укутанная въ платки, тупая и рабски угодливая крестьянка вызывала смѣхъ однимъ своимъ появленіемъ.

Чарующая мягкость, удивительная скорбная нѣжность, свойственная таланту Кондр. Яковлева, придала трогательную беззащитность образу жалкаго, глуповатаго дворянина Арефьева, волею Петра попавшаго на отвѣтственное мѣсто въ пріемной комиссіи. Его согнутая, точно безкостная, заплывшая фигурка, безсильно повисшія руки, вялая шаркающая походка и какой-то пухлый голосъ казались живымъ воплощеніемъ тупой покорности и безнадежной умственной темноты. Въ сценахъ, когда уличенный Арефьевъ боится гнѣва царя, артисту удалось вызвать живое сочувствіе зрителей.

Великолѣпную фигуру Петра далъ г. Ураловъ. Богатырская внѣшность, могучій голосъ, стихійный темпераментъ талантливаго артиста чрезвычайно подходятъ къ облику грознаго царя. Съ художественной силой были имъ переданы мгновенные переходы отъ благодушія къ безпощадному гнѣву и не остывающая страстность, напряженная энергія всего его существа. Даже въ ласкѣ къ Пехтереву и его матери чувствовалась скрытая грозная сила, которая каждую минуту можетъ прорваться наружу.

Несмотря на отсутствіе психологическаго матеріала въ роли, крупный талантъ актера сумѣлъ создать яркій и убѣдительный образъ.

Необычайно просто, эпически спокойно ведетъ М. Г. Савина несложную роль «честной вдовицы» Пехтеревой, какъ всегда плѣняя изяществомъ тонко отдѣланныхъ, граціозныхъ интонацій. М. Г. Савина можетъ претворить въ жизнь самыя книжныя слова, и ея поученія сыну, ея бесѣды съ царемъ кажутся на сценѣ вполнѣ правдивыми. Насмѣшли-

вость умной женщины, стойкость честной, религіозной и вѣрноподданной дворянки ощущается въ каждомъ неуловимомъ оттѣнкѣ ея голоса, въ благородномъ жестѣ ея руки. На ассамблеѣ она кажется царственно прекрасной среди всѣхъ смѣшно наряженныхъ барынь и «нѣмецкое» платье, впервые одѣтое въ этотъ вечеръ, выглядитъ на ней такъ, какъ будто она весь вѣкъ прожила за границей. Въ роли, къ сожалѣнію, нѣтъ моментовъ хотя бы поверхностнаго чувства, и М. Г. Савина могла только въ сценѣ съ сыномъ въ третьемъ актѣ на мгновеніе показать живую душу Пехтеревой.

«Историческая» картина, оживленная талантомъ лучшихъ силъ театра, вышла нарядной и любопытной.

Спокойная безстрастная Пехтерева явилась второй новой ролью М. Г. Савиной въ этомъ сезонѣ, какъ бы въ противовѣсъ мутной и нервной «тетѣ Анѣ» найденовской пьесы.

С. А. Найденовъ, ищущій въ послѣднихъ своихъ произведеніяхъ разгадку психологіи женщины, хотѣлъ показать въ «Романѣ тети Ани» два полюса женской любви.

Отъ мученичества до сознательнаго мучительства—такова по мысли автора безбрежная пустыня женскаго сердца.

Пафосъ самоотреченія, покорной преданности, доходящей до устраиванія любовныхъ встѣчъ съ соперницей, безграничная рабская привязанность воплощенъ въ образѣ «тети». Противоположный пафосъ полной внутренней свободы, которая даже въ любви боится почувствовать иго, олицетворенъ въ эгоистичной красивой Ольгѣ.

Для «тети Ани» нѣтъ вопросовъ самолюбія, нѣтъ сознанія своего человѣческаго достоинства, нѣтъ личныхъ надеждъ. Быть растоптанной любимымъ человѣкомъ для нея почти счастье. Въ его отсутствіи она точно замираетъ и только мелкія заботы объ его удобствахъ заполняютъ ея жизнь. Упорная самоотверженная любовь «тети Ани» въ самой себѣ таитъ удовлетвореніе и мечта о счастьи почти замѣняетъ для нея дѣйствительность.

Ольга ни на мгновеніе не можетъ отрѣшиться отъ личныхъ желаній.

Только внутренняя жизнь ея души является мѣриломъ ея поступковъ. Мужъ, дѣти забываются въ ту минуту, когда она ощущаетъ потребность «лечиться счастьемъ» живой любви. Не думая о нихъ, она уѣзжаетъ съ возлюбленнымъ на Иматру, но при первой его попыткѣ закрѣпить какой-то формулой ихъ свободный договоръ, она снова возвращается къ мужу, къ покою обывательской жизни. Никакія мольбы, даже духовная гибель прежняго друга не могутъ остановить ее. Она бросаетъ Волкова съ той-же легкостью, съ какою раньше бросила мужа, и рѣшеніе ея остается неизмѣннымъ.

Ольга «умѣетъ любить», потому что умѣетъ быть самой собою. Она исполняетъ только внутренній законъ своей души, не думая о страданіи или радости другихъ.

Мученическая любовь «тети Ани» встрѣчается тутъ съ почти сознательнымъ мучительствомъ Ольги, но ни одна изъ нихъ не можетъ дать настоящей радости Волкову.

Въ «Романѣ тети Ани» авторъ въ обратномъ преломленіи показываетъ трагическое взаимное непониманіе двухъ половъ, нарисованное имъ въ пьесѣ «Хорошенькая». Въ «Хорошенькой» центромъ является женщина, гибнущая жертвой искренней жажды любви, непонятой окружащими ее мужчинами. Въ «Романѣ тети Ани» С. А. Найденовъ рисуетъ гибель таланта, творческой силы мужчины, томящагося жаждой настоящаго чувства. Воплотивъ въ двухъ женскихъ образахъ крайніе полюсы женской психологіи, авторъ стремится доказать роковую несліянность мужской и женской души и неизбѣжность катастрофы при ихъ сближеніи.

Но талантъ бытового писателя невольно разрушаетъ теоретическую схему, ложную въ основѣ. Показывая разобщенныя силы покорности и свободы, авторъ не предвидитъ вовможности синтеза, забываетъ, что пафосомъ истиннаго чувства является свободная покорность свободной души. Эта внутренняя ложность построенія просачивается ржавчиной сквозь внѣшнее правдоподобіе пьесы, создавая совершенно неожиданные, противорѣчащіе авторскому замыслу оттѣнки.

Драма любви превращается въ случайный эпизодъ провинціальной жизни и подъ налетомъ пошлости сглаживаются индивидуальныя свойства борющихся въ ней элементовъ.

Молодой писатель слишкомъ ничтоженъ и духовно неинтересенъ, чтобы гибель его могла серьезно встревожить зрителей. Онъ совершенно лишенъ этическаго такта, и не признавая личности «тети Ани», въ то-же время пользуется ея матеріальными услугами. Деньгамъ онъ придаетъ рѣшающее значеніе въ жизни, и когда Ольга заявляетъ ему о своемъ уходѣ, онъ сразу объясняетъ это матеріальнымъ преимуществомъ мужа. Талантъ и молодость не чувствуются въ его вялыхъ, стертыхъ словахъ, въ его любви, лишенной творческой силы. И когда въ послѣднемъ актѣ онъ врывается въ домъ Ольги и устраиваетъ мелкій пьяный скандалъ «бывшаго человѣка», зрителю ясно, что Ольга не виновата въ его гибели, что встрѣча съ ней только ускорила неизбѣжный процессъ его нравственнаго паденія.

Исполненіе г. Ходотова еще ярче подчеркнуло душевную слабость, жизненную бездарность Волкова.

Растерянный, весь точно смятый, онъ возбуждалъ жалость даже въ минуты счастья. Становилось понятно, почему отвергнутая любовь, являющаяся могучимъ источникомъ вдохновенія для настоящаго таланта, оказалась гибельной для его маленькихъ писательскихъ возможностей.

Неожиданно раскрывается душа Ольги въ сценахъ съ Волковымъ. Эта женщина, «умѣющая любить», не умѣетъ чувствовать. Ея маленькая душа, потускнѣвшая въ житейскомъ обиходѣ супружества, ищетъ дешевыхъ «пріятностей», и «счастье», о которомъ она сантиментально тоскуетъ, вполнѣ опредѣляется милымъ словомъ «адюльтеръ». Ей хочется удобной карманной любви, удачно дополняющей картинку ея провинціальнаго кокетства съ начальствомъ мужа, ея хозяйственныхъ талантовъ, ея умѣнья «шикарно» одѣваться на удивленіе и зависть мѣстныхъ обывательницъ. Въ жестокости Ольги къ мужу, тетѣ Анѣ, Волкову, въ ея равнодушіи къ заброшеннымъ дѣтямъ не чувствуется свободной красоты души, осущест-

вляющей свои внутренніе законы. Тутъ чувствуется лишь мелкій эгоизмъ женщины, занятой своими личными ощущеніями.

Темпераментъ и молодая энергія г-жи Тиме придали красоту и яркость этимъ случайнымъ ощущеніямъ и сдѣлали привлекательнымъ и интереснымъ образъ Ольги. Гордая сила чувствуется въ каждомъ ея движеніи, въ рѣзковатомъ звукѣ ея страстнаго грудного голоса. Безпокойство, томительная неудовлетворенность сквозятъ въ ея жестахъ и интонаціяхъ даже въ минуты беззаботнаго счастья съ Волковымъ.

Въ повышенномъ интересѣ къ его стихамъ, къ его восторженнымъ описаніямъ окружающей природы артистка сумѣла передать скрытую жажду увѣровать въ его творческую силу. Вся утренняя сцена въ отелѣ на Иматрѣ соткана артисткою изъ безсознательно борющихся настроеній любви и наростающей тоски одиночества, психологически подготовляя моментъ разрыва. Г-жа Тиме искусно смягчаетъ грубость Ольги и постепенно завоевываетъ сочувствіе зрителей. Сила подлиннаго чувства сочетается у нея съ большимъ техническимъ совершенствомъ, создавая живые волнующіе моменты.

Когда, вся содрогаясь отъ внутреннихъ рыданій, она въ послѣдній разъ отвергаетъ Волкова и, оставшись въ полномъ одиночествѣ, шепчетъ одними губами о своей жаждѣ счастья, зритель готовъ повѣрить въ подлинную силу Ольги. Тутъ артисткѣ удалось преодолѣть автора и осуществить его замыселъ, вопреки безжизненнымъ словамъ роли.

Но даже блестящее искусство М. Г. Савиной не могло смягчить непріятнаго впечатлѣнія, производимаго «самоотверженной» любовью тети Ани. Пренебрегая своимъ человѣческимъ достоинствомъ, тетя Аня забываетъ и человѣческое достоинство Волкова, рабски исполняя всѣ его мелкія желанія. Она весьма недвусмысленно знакомитъ его съ Ольгой, желая доставить Волкову пріятное развлеченіе; она непрерывно заботится объ удобствахъ ихъ встрѣчъ и даже послѣ разрыва старается вновь ихъ сблизить. Она видитъ въ Ольгѣ средство позабавить своего друга и приходитъ въ искреннее негодованіе, узнавъ о серьезности его чувства.

Сцена, когда старѣющая, опьянѣвшая отъ лишняго бокала, женщина цѣлуетъ руки своему пренебрежительно равнодушному господину и хочетъ присутствовать при его любовной бесѣдѣ съ Ольгой внушаетъ непреодолимую гадливость своими реалистическими подробностями. Вся психологія тети Ани, путемъ униженія и рабства надѣющейся добыть хоть крохи любовныхъ радостей, съ этой минуты становится безпощадно ясной. Тщетно авторъ хочетъ вызвать состраданіе къ несчастной покинутой женщинѣ. Ея униженіе кажется вполнѣ заслуженнымъ, и зритель сочувствуетъ брезгливо отворачивающемуся отъ нея Волкову, сочувствуетъ злымъ словамъ мужа Ольги. Тетя Аня не умѣетъ любить, она умѣетъ только прислуживать любви. Мелочность недалекой женщины, безнадежно пошлой и не способной къ настоящему чувству, проступаетъ во всѣхъ словахъ и поступкахъ тети Ани. И вмѣсто апофеоза самоотверженной любви авторъ показалъ въ образѣ тети Ани, какимъ тлѣніемъ заражаетъ мелкую душу непостижимое для нея чувство.

Чудесная игра М. Г. Савиной дорисовала все недосказанное авторомъ, и образъ жалкой, духовно убогой женщины вышелъ такимъ ужасающе яркимъ, такимъ мучительно правдоподобнымъ, что забыть его стало невозможнымъ. Когда въ сценѣ опьяненія третьяго акта она кричитъ срывающимся пустымъ голосомъ, бросаетъ рюмки, цѣлуетъ руки Волкову и плачетъ пьяными оскорбительными слезами, она теряетъ всякое человѣческое лицо, всякое подобіе женственности и отъ этого послѣдняго обнаженія уродливой души становится жутко, почти страшно.

Духовная гибель случайно объединенныхъ авторской схемой людей кажется дѣйствительно неизбѣжной. Они не могутъ раскрыть закона любви, потому что сами они слишкомъ ничтожны. Любовь, являющаяся творческимъ началомъ жизни, становится разрушительной, если случайно попадаетъ въ маленькія темныя души жалкихъ людей.



«КРЕЩЕНСКІЙ ВЕЧЕРЪ» ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.
Г. СУХАРЕВЪ ВЪ РОЛИ МАЛЬВОЛІО

МОСКВА.—МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Н. ЭФРОСЪ.



РОТЕКШАЯ часть сезона (сентябрь—декабрь) была въ московскомъ Маломъ театрѣ исключительно богата по части постановокъ новыхъ пьесъ русскихъ драматурговъ. Уже давно не было такого ихъ обилія. За эти мѣсяцы сыграно ихъ куда больше, чѣмъ въ предыдущіе сезоны за цѣлый театральный годъ. Убѣдительно демонстрировался, если и не качественный, то по крайней мѣрѣ количественный расцвѣтъ отечественной драматургіи, и при томъ въ самыхъ различныхъ ея видахъ: бытовая драма, комедія, водевиль, историческій жанръ. И почти все это одинаково нравилось публикѣ, во всякомъ случаѣ собирало ее каждый вечеръ въ зрительную залу Малаго театра въ громадномъ количествѣ; аншлаги, возвѣщающіе о полныхъ сборахъ, не сходили въ спектакли этихъ пьесъ со стѣны около кассы. Внѣшняя картина полнаго благополучія и преуспѣянія, большого театральнаго оживленія, которое такъ сильно контрастировало съ непрекращающимися толками о «кризисѣ театра», объ убыли вкуса и интереса къ театральнымъ представленіямъ. Поверхностный наблюдатель московской театральной жизни могъ вывести заключенія прямо обратныя этимъ пессимистическимъ утвержденіямъ...

Началъ Малый театръ свой сезонъ съ постановки шекспировской комедіи «Что вамъ угодно», — на нашей сценѣ, кажется, еще никогда не исполнявшейся, а если и исполнявшейся, то въ незапамятныя времена и современному московскому зрителю сказавшей очень мало, оставившей его незаинтересованнымъ и равнодушнымъ.

Не стану разбирать, изъ самой ли комедіи за столѣтія успѣла вывѣтриться ея прелесть, успѣли притупиться ея комизмъ и ея трогательность, или же инсценировка ея была сдѣлана по тѣмъ методамъ, которые уже

не даютъ эффекта, не ведутъ къ побѣдѣ надъ зрительною залою, развившею или избаловавшею свой вкусъ и чрезвычайно поднявшею свою требовательность. Вѣрнѣе всего, пьеса о Жакѣ Меланхоликѣ и Розалиндѣ утратила привлекательность для той части зрителей, которую могла бы удовлетворить такая постановка, и не могла эта постановка удовлетворить тѣхъ, которые радостно приняли бы «Что вамъ угодно» въ иномъ, болѣе тонкохудожественномъ сценическомъ нарядѣ. Не въ декоративной и костюмной роскоши, конечно, дѣло, но въ выдержанности, строгости стиля, въ изощренной артистичности всего спектакля, въ томъ гармоничномъ сочетаніи всѣхъ его частей, которое только и можетъ дать, особливо въ пьесѣ такого характера, нужное очарованіе, увлекательныя впечатлѣнія.

Вслѣдъ за Шекспиромъ Малый театръ реставрировалъ «Таланты и Поклонники», ту пьесу Островскаго, которая имѣла на этой сценѣ исключительно прекрасное исполненіе и, благодаря ему, благодаря игрѣ М. Н. Ермоловой, О. О. Садовской, М. П. Садовскаго, А. П. Ленскаго, Н. К. Рыбакова, Н. И. Музиля, еще другихъ, стала одною изъ самыхъ любимыхъ пьесъ московской публики, пронесла свою большую популярность черезъ десятки лѣтъ. Однихъ изъ сейчасъ названныхъ исполнителей уже нѣтъ, другіе, уступая натиску времени, измѣнили свои амплуа. Лишь О. О. Садовская перешла и въ реставрированную пьесу, осталась въ ней по прежнему Домною Пантелевною и по прежнему же привела всѣхъ въ полный восторгъ яркостью своего комизма, искренностью своихъ сценическихъ переживаній и тонкостью сценическаго письма въ рисункѣ образа. И какъ въ былые годы, зала покрывала дружнымъ, радостнымъ смѣхомъ одну за другою ея фразы, а въ иные моменты вдругъ настораживалась, затихала и готова была пролить слезу надъ наивно выражаемыми, но глубокими печалями этой любящей старухи-матери, которая чутко слышитъ всѣ бури въ сердцѣ молодой дочери. Во всѣхъ остальныхъ роляхъ были уже другіе исполнители. Всѣ—старательные, всѣ—вѣрно понимающіе смыслъ передаваемыхъ ими образовъ, иной разъ умѣющіе передать понимаемое выразительно и ярко, съ трогательностью или съ комизмомъ, но безсильные сло-

жить своими соединенными усиліями такой спектакль, передъ которымъ бы потускнѣли и умолкли воспоминанія. Эта опасность всегда сторожитъ реставраціи пьесъ, бывшихъ въ ихъ исполненіи особенно любимыми и еще не отдѣленныхъ такимъ долгимъ временемъ, чтобы зрители не принесли съ собою на спектакль опасныхъ воспоминаній. Когда, два сезона назадъ, реставрировали «Бѣдную невѣсту», этихъ соперниковъ изъ прошлаго не было, и реставрація имѣла успѣхъ, получила всю привлекательность. Было бы искаженіемъ правды, которое Малому театру, конечно, не нужно, сказать, то же про возобновленіе «Талантовъ и поклонниковъ».

«Обширное поле» Артура Шницлера, бывшее третьею по очереди постановкою сезона—единственная новая пьеса западно-европейскаго репертуара, поставленная на Малой сценѣ за указанные мѣсяцы. Впрочемъ, интересъ новизны былъ у нея отнятъ постановкою ея, въ другомъ лишь переводѣ и подъ инымъ именемъ, на сценѣ Незлобинскаго театра. Но неизбѣжно напрашивавшіяся сравненія двухъ исполненій были всецѣло въ пользу Малаго театра, гдѣ громадное большинство ролей получило воплощеніе гораздо болѣе яркое и значительное, и вся шницлеровская драма пріобрѣла гораздо большую стройность и содержательность. То, что въ спектаклѣ Незлобинскаго театра производило впечатлѣніе какого-то страннаго недоразумѣнія, тутъ получало ясный смыслъ и психологическую обоснованность. Больше всего это относится къ главной роли Гофрейтера, который и есть «обширное поле», гдѣ умѣщаются самыя противорѣчивыя на первый взглядъ душевныя движенія, непримиримыя чувства. А. И. Южинъ сумѣлъ въ своей выразительной и искренней передачѣ сыскать имъ примиреніе. И передъ зрителемъ было живое и интересное лицо, хотя и преувеличенное авторомъ въ его значеніи и важности. Всѣ эти психологическія загадки любви, которымъ вѣнскій драматургъ удѣлилъ столько вниманія и столько приподнятыхъ словъ, не такъ уже сложны и загадочны, а главное—не такъ уже многозначительны. И потомъ, въ построеніи драмы—такая громоздкость, такъ много усилій и такъ мало сверкающаго таланта, что и при отличномъ исполненіи, которое дали г. Южинъ, г-жа Шухмина, при-

давшая яркость, сложность и привлекательность образу молодой, смѣлой въ любви дѣвушки, еще другіе исполнители,—пьеса скоро перестаетъ интересовать и начинаетъ только утомлять, выдаетъ свои излишества и свою ненужность. Когда Шницлеръ оставался въ рамкахъ небольшихъ комедій и драмъ, вродѣ хотя бы его «Забавы», имѣвшей въ свое время большой успѣхъ въ филіальномъ отдѣленіи нашего Малаго театра, въ Новомъ театрѣ, или его «Старой сказки», шедшей на одной частной московской сценѣ,—онъ, не будучи особенно глубокимъ, никогда не былъ скучнымъ; онъ умѣлъ держать въ рукахъ интересъ и вниманіе своего зрителя до конца, онъ волновалъ, трогалъ. Съ тѣхъ поръ, какъ вѣнскій авторъ сошелъ съ этой дороги, когда его драматургія пошла «Одинокой тропою» и «Обширнымъ полемъ», стало замѣтно чувствоваться насиліе надъ собою, усиліе выразить больше, чѣмъ имѣется въ его художественномъ запасѣ. И у каждой новой шницлеровской драмы уже неизбѣжная спутница, столь роковая въ театрѣ,—скука.

Отдавъ сейчасъ указанными постановками дань другимъ сторонамъ своей репертуарной задачи, Малый театръ затѣмъ всецѣло посвятилъ свои силы новой русской драматургіи, ею занялъ всѣ послѣдующіе мѣсяцы протекшей части сезона. Передъ зрителемъ прошли послѣдовательно С. А. Найденовъ, П. П. Гнѣдичъ, В. А. Александровъ, вернувшійся черезъ семнадцать лѣтъ къ драматургіи, Ю. Д. Бѣляевъ, рѣшительно вступившій на путь драматурга, и, наконецъ, Л. Н. Андреевъ, предъ которымъ впервые раскрылись, наконецъ, двери Щепкинскаго дома.

Изъ этихъ пяти спектаклей наименьшій успѣхъ у публики Малаго театра достался драмѣ С. А. Найденова «Романъ тети Ани», хотя по достоинствамъ эта драма отнюдь не занимаетъ послѣдняго мѣста среди нихъ, а сценическое возсозданіе пьесы еще увеличивало интересъ «Романа». И лишь съ изумленіемъ приходится констатировать грустную участь Найденовской драмы, милой, трогательной и правдивой, рядомъ съ очень шумнымъ, почти тріумфальнымъ, успѣхомъ хотя бы «Исторіи одного брака» Вл. Ал. Александрова, повторившаго безъ мудрости лукавой всѣ старые,

казалось уже отжившіе свои сроки, драматургическіе эффекты и темы. Но «имѣютъ судьбу свою пьесы». «Романъ тети Ани» былъ объявленъ скучнымъ и даже нуднымъ. Зрительная зала быстро стала въ какое-то враждебное отношеніе къ героямъ драмы. И уже не пожелала подарить ихъ судьбѣ ни вниманія, ни участія, хотя они вполнѣ стоили и этого вниманія и этого участія. Правда, не свободна пьеса отъ несомнѣнныхъ недостатковъ въ построеніи, есть въ ней нѣкоторая растянутость и неудачный, расхолаживающій конецъ, который зачѣмъ-то былъ авторомъ прибавленъ къ первой, болѣе удачной, редакціи «Романа тети Ани». Я имѣлъ случай ознакомиться въ рукописи и съ этою первою редакціею. Въ ней авторъ излишне долго возился съ началомъ пьесы, посвятилъ экспозиціи два акта. И это было скучно. Но все остальное было вполнѣ удачно, а заключительный актъ оставлялъ очень большое, сильное впечатлѣніе, раскрывалъ всю безысходную скорбь милой тети Ани. Вѣроятно, самъ видя недостатокъ начальныхъ двухъ актовъ, С. А. Найденовъ рѣшилъ нѣсколько переработать пьесу. И удачно слилъ два первыхъ акта въ одинъ. Недостатокъ первой редакціи былъ чрезъ такую переработку устраненъ. Все остальное слѣдовало бы оставить въ неприкосновенности. И думается, тогда судьба драмы была бы даже въ театрѣ значительно иная, впечатлѣніе непрерывно наростало бы въ силѣ, и зрители не ушли бы изъ театра раздосадованные; напротивъ, унесли бы значительныя впечатлѣнія. Но при такой комбинаціи пьеса получилась бы лишь въ трехъ актахъ. Вѣроятно, это почитается недостаточнымъ количествомъ для «большой» по темѣ пьесы. Иначе не умѣю объяснить, чего ради сталъ г. Найденовъ придѣлывать къ пьесѣ, четвертымъ актомъ первой редакціи и третьимъ—второй редакціи совершенно исчерпывавшей свою тему, говорившей все, что ей нужно и дающей сильный заключительный аккордъ,—еще одинъ актъ, вялый, топчущійся на одномъ мѣстѣ и умаляющій прелесть тети Ани. Очевидно, «три акта» испугали. И вотъ произведена эта прибавка, искусственная, изъ темы драмы не вытекавшая и только испортившая пьесу. Потому что лишнее,—какой еще злѣйшій врагъ можетъ быть у художественнаго произведенія, а тѣмъ

паче у произведенія для театра, гдѣ художественная экономія важнѣе всего? Есть выраженіе: «лучше ничего не сказать, чѣмъ сказать ничего». Своимъ послѣднимъ актомъ новой редакціи авторъ «Романа тети Ани» именно «сказалъ ничего». И горько поплатился, поплатился даже больше, чѣмъ заслуживалъ, потому что зритель отмахнулся раздосадованно уже отъ всей драмы.

С. А. Найденовъ всегда былъ прежде всего изобразителемъ тихихъ скромныхъ, глубоко затаенныхъ печалей, всегда былъ лирикомъ въ драматургіи; въ этомъ онъ ближе къ Чехову, чѣмъ кто-нибудь изъ современныхъ драматурговъ. И совершенно напрасно укоряютъ его, что онъ «работаетъ подъ Чехова». Не изъ подражанія славному образцу, но по свойствамъ своей авторской натуры выбираетъ онъ преимущественно такія темы и такъ ихъ разрабатываетъ; любитъ тающіе контуры, любитъ тихія, выцвѣтшія краски, любитъ затаенныя слезы, невысказанныя печали. Нужны или предвзятость, или какая то глухота, чтобы не разслышать искренности всего этого въ Найденовѣ. Это—не маска, взятая у кого-то на прокатъ, это—подлинное «лицо» Найденова. И именно этою подлинностью, этою искренностью, да еще милою нѣжностью письма онъ раньше привлекалъ. Теперь про него уже спѣшатъ сказать—«исписался», «талантъ на ущербѣ». И даже больше - опредѣляютъ его, лишь какъ «автора одной пьесы», не хотятъ въ его драматургіи цѣнить ничего, кромѣ такъ прошумѣвшихъ въ свое время и дѣйствительно написанныхъ со всею силою нервовъ «Дѣтей Ванюшина». У насъ, вообще, очень спѣшатъ ставитъ на писателѣ это клеймо «исписался» и сдавать его въ архивъ, сваливать въ какую-то братскую могилу, точно на русскомъ Олимпѣ—такая тѣснота и нужно поскорѣе очищать мѣста все для новыхъ боговъ. Развѣ не такъ же торопятся теперь сорвать лавры съ головы Леонида Андреева, еще такъ недавно ими увѣнчанной, и записать его въ разрядъ литературныхъ инвалидовъ, уже не способныхъ на созиданіе, обреченныхъ лишь кое-какъ, скучно и безславно доживать свой литературный вѣкъ? Можетъ быть, нигдѣ такъ быстро не отдаетъ публика свои симпатіи, нигдѣ такъ стремительно не производитъ

въ кумиры, какъ у насъ. Но за то ужъ навѣрное нигдѣ, ни въ одной по настоящему культурной и дорожащей своимъ искусствомъ странѣ такъ стремительно и даже почти злорадно не свергаются кумиры, не отнимаются симпатія и вниманіе. Очень уже мы и жить торопимся и чувствовать спѣшимъ, по крайней мѣрѣ—въ сферѣ литературы, искусства. И какъ часто утренняя заря художника сливается съ его зарею вечернею, часы восхода и заката почти совпадаютъ. Про художниковъ группы «Міра искусства» уже говорятъ, что они, лишь вчера—крайніе революціонеры живописи и дерзкіе искатели, повторяютъ зады, застыли, перестали волновать, а Валерія Брюсова, такъ недавно изумлявшаго необычайностью и новизною, готовы объявить «академичнымъ» и отсталымъ, поэтомъ буржуазнаго вкуса и консервативнаго поэтическаго символа вѣры, и т. д., и т. д... Говорятъ, это—обычное свойство молодыхъ въ культурѣ націй, еще не нажившихъ способности по настоящему цѣнить свое искусство...

Извиняясь за это небольшое отступленіе отъ темы своего театральнаго обзора, возвращаюсь къ «Роману тети Ани». Романъ ея простъ и несложенъ. Она—изъ тѣхъ, которыхъ природа создала для любви, для тихой радости семейнаго счастья, но которыхъ злая судьба именно этихъ радостей лишаетъ, становится поперекъ дороги каждый разъ, какъ тети Ани попытаются потянуться за счастьемъ. Найденова интересуетъ этотъ образъ не впервые. Вспомните хотя бы «Авдотьину жизнь», ту старую дѣвушку, которая тамъ сама предлагала свою любовь, просила, такъ скромно и трогательно полюбившагося ей человѣка сдѣлать ее матерью. Тогда эта сцена вызывала въ части зрительной залы смѣшки, а сцена вполнѣ стоила слезъ. Тетя Аня, женщина уже пожилая, начавшая спускаться въ унылую долину лѣтъ,—изъ той же грустной породы. Въ прошломъ у нея былъ бракъ, несчастный, только измучившій. Въ чемъ дѣло,—мы не знаемъ; авторъ ограничивается однимъ короткимъ, бѣглымъ упоминаніемъ. И, можетъ быть, онъ сдѣлалъ бы лучше, для цѣльности образа, если бы этого брака и вовсе не было. Во всякомъ случаѣ, этотъ бракъ ничего не утолилъ изъ любовнаго голода Ани, не влилъ никакой радости въ ея сердце.

И понемногу превратилась она въ «тетю Аню», живущую чужими жизнями, болѣющую чужими болями, помогающую чужой любви. Пусть не прозвучитъ это невѣрно. Въ Петербургѣ отношеніямъ тети Ани къ роману Ольги Сергѣевны съ Алексѣемъ придали, въ толкахъ публики и печати, такой нехорошій и такой невѣрный оттѣнокъ, сказали глубоко-противное слово. Нужно отдать справедливость Москвѣ,—у насъ никому и въ голову не приходило такъ расцѣнить участіе тети Ани въ романѣ Ольги. Она любитъ Ольгу, она любитъ самую любовь. Отсюда ея отношеніе къ любви Ольги къ молодому поэту. Но годы не убили въ тетѣ Анѣ жажды любви *для себя*, не изсушили ея сердца. И зритель застаетъ ее уже съ любовью къ тому же поэту Алексѣю. Ахъ, это такъ смѣшно,—пожилая женщина любитъ почти мальчика, любитъ мужчину много моложе себя! Изъ этого можно сдѣлать только забавную исторію Гурмыжской и Алексиса, но ни въ коемъ случаѣ не драму... И какъ казнятъ насмѣшкою и злыми подшучиваніями тетю Аню въ жизни, пришпиливая къ ней и къ ея роману обидные, уничижительные ярлыки, такъ же казнили, черство и со смѣшкомъ, тетю Аню Найденовской пьесы. Нѣкоторые говорятъ, что именно въ этомъ, въ неизбѣжной комичности любви пожилой женщины, да еще къ молодому человѣку, и лежитъ главная причина того, что публика не приняла пьесы, отнеслась къ ней сухо и даже враждебно. Потому что привычка, принесенная въ зрительную залу, подсказывала относиться къ тетѣ Анѣ и ея роману пренебрежительно и съ насмѣшкою, а вся драма написана съ глубокою любовью, съ полнымъ сочувствіемъ къ этой пожилой, полюбившей на закатѣ дней, женщинѣ. Между настроеніями зрителя и автора оказалось слишкомъ большое несовпаденіе...

Сама тетя Аня знаетъ всю рискованность своего положенія. Въ минуту такъ рѣдкой у нея откровенности, когда сердце проситъ излиться въ своихъ глубочайшихъ печаляхъ, тетя Аня говоритъ неудачнику-пѣвцу Шварцу: «Особенно ожесточенно, со смѣхомъ и злорадствомъ торопятся затоптать нашъ костеръ... костеръ женщинъ моего возраста... Мы всегда почти смѣшны, когда любимъ... И нѣтъ исключенія». Не сдѣлали такого



«КРЕЩЕНСКІЙ ВЕЧЕРЪ» ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.
Г-ЖА РОСТОВА (МАРИ), Г. ЛЕРСКІЙ (ТОБИ), Г. ПАНТЕЛѢЕВЪ (ФАБІАНО) И Г. УСАЧЕВЪ (ЭКЧИКЪ).

исключенія и для тети Ани. Эти глубоко трогательныя ея слова не растрогали, не смутили, не заставили зрителя отказаться отъ отношенія очень привычнаго, но и въ такой же мѣрѣ поверхностнаго, напрасно жестокаго. Я не знаю, можетъ быть, въ томъ, какъ изображалъ авторъ романъ тети Ани, было и кое что неловкое; можетъ быть, онъ слишкомъ довѣрялъ добрымъ чувствамъ и чуткости своего зрителя, слишкомъ мало считался съ его привычками и потому иной разъ ставилъ тетю Аню и ея хлопоты о любовномъ счастьи Ольги въ излишне рискованныя положенія. Но все это, на мой взглядъ, не должно бы заслонить скорбности «романа» самой Ани, не должно бы парализовать впечатлѣній, которыя несетъ теперешній третій актъ драмы. Случилось иначе. Маленькіе недостатки взяли въ глазахъ зрительной залы верхъ надъ большими достоинствами. И большая правда и сила, съ которою изображенъ кульминаціонный пунктъ романа, остались точно незамѣченными, неоцѣненными.

Съ такою силою и такою правдою написана въ этомъ актѣ сцена тети Ани со Шварцемъ, когда она, полная безнадежной любви, сама этой любви стыдясь, слушаетъ романсъ «Нѣтъ, только тотъ, кто зналъ свиданія жажду». Исполнявшая тетю Аню на Малой сценѣ г-жа Смирнова умѣла игрою лица во время романса передать всѣ муки Аниной души, всю скорбь ея влюбленнаго сердца. И было въ эти минуты безконечно жаль, до слезъ, тетю Аню. И казалось, что хоть на этотъ то разъ не будутъ торопиться «со смѣхомъ и злорадствомъ» затоптать «костеръ». Съ такою же правдою и силою написана Найденовымъ и сыграна на Малой сценѣ слѣдующая сцена, когда послѣ долгаго отсутствія появляется въ тихомъ домикѣ тети Ани герой ея затаенной любви. И съ еще большею силою написана и сыграна третья большая сцена акта,— когда не выдерживаетъ тетя Аня и на короткій мигъ выдаетъ тайну своего любящаго и горько обиженнаго сердца. Любовь прорывается бурно, стонетъ вся душа. И опять затихаетъ тетя Аня, неслышными слезами плачетъ надъ обидою сердцу, надъ разбитою сиротливою жизнью.

Она поставила надъ собою послѣдній крестъ, ея «романъ» этою

вспышкою кончился. Дальше—тихое дотягиваніе дней. И было несомнѣнною ошибкою еще показывать ее зрителю, заставлять ее снова, на глазахъ публики, вмѣшиваться въ романъ Ольги и поэта. Вѣроятно, въ дѣйствительности тетя Аня сдѣлаетъ и это. Но въ пьесѣ это уже не пріемлемо, потому что кругъ ея уже замкнулся. Да и авторъ плохо справляется съ тѣмъ, что хочетъ изобразить въ новомъ заключительномъ актѣ своей драмы,—не находитъ нужныхъ, западающихъ въ память и душу словъ. И весь актъ сплошная ненужность, въ конецъ расхолаживающая и дающая пищу для всякихъ подшучиваній и нападокъ.

Меньше, чѣмъ тетя Аня, удались г. Найденову Ольга съ ея любовными мятежами и съ ея нерѣшительными колебаніями между поэтомъ и налаженною, хотя и скучною, томящею жизнью съ мужемъ, и самъ поэтъ. Но и въ Ольгѣ многое наблюдено вѣрно и передано тонко. Можетъ быть, жг-а Рощина-Инсарова, играющая на Малой сценѣ Ольгу, показываетъ ее излишне надорванною, замученною жизнью и любовными противорѣчіями. Такою остается ея Ольга даже тогда, когда такъ ярко горитъ ея любовь, когда вся Ольга—радость и восторгъ любви. И потомъ, врядъ ли Ольга—«загадочная натура», какою хочетъ ее показать артистка. Но многія переживанія этой женщины г-жа Рощина-Инсарова передаетъ съ большою правдою и тою нервностью, которая всегда счастливо отличаетъ исполненіе этой талантливой артистки. Думается, что и г. Блюменталь-Тамаринъ, новый артистъ Малой труппы, вступившій въ нее въ этомъ сезонѣ и удачно игравшій для дебюта Карандышева въ «Безприданницѣ», напрасно нѣсколько видоизмѣнилъ найденовскаго героя и тѣмъ сдѣлалъ еще рискованнѣе положеніе тети Ани. Артистъ напрасно, во-первыхъ, омолодилъ Алексѣя, обратилъ его совсѣмъ въ юношу. И затѣмъ, онъ слишкомъ сдѣлалъ его театральнымъ jeune-premier, щеголеватымъ и изящнымъ, отнявъ провинціальность и застѣнчивость. Алексѣй—внутреннее благородство при внѣшней скромности и даже сѣрости. Такимъ и полюбила его тетя Аня, врядъ ли полюбила бы инымъ. И такимъ именно характеризуетъ она его Ольгѣ въ одномъ изъ начальныхъ діалоговъ съ нею. Удачная у автора фигура, хотя

и не изъ очень оригинальныхъ, — Шварцъ, съ обманувшимъ семейнымъ счастьемъ и съ обманувшею сценическою карьерою. Г. Яковлевъ даетъ образъ и вѣрный и выпуклый. Остальное въ пьесѣ—только въ служебномъ значеніи и не представляетъ самостоятельнаго интереса.

Всѣ остальныя новыя русскія пьесы этого сезона имѣли уже на Малой сценѣ значительный успѣхъ, нѣкоторыя—даже больше того, чего стоятъ ихъ скромныя достоинства. Слѣдомъ за «Романомъ тети Ани» была сыграна историческая комедія П. П. Гнѣдича «Ассамблея», какъ показываетъ самое названіе—посвященная изображенію петровской поры и извѣстнаго бытового перелома въ укладѣ русской общественности. Выведенъ въ пьесѣ и самъ великій преобразователь, «Царь-чернорабочій», по опредѣленію историка.

Задача художественнаго изображенія Петра Великаго — задача громадной трудности и отвѣтственности. И эта трудность и отвѣтственность увеличиваются еще тѣмъ, что это—первый опытъ драматургическаго использованія этого историческаго и такъ сложнаго, вызывающаго столь противорѣчивыя оцѣнки, образа. Если прилагать мѣрку такого рода къ пьесѣ П. П. Гнѣдича, врядъ ли она способна удовлетворить, врядъ ли можно признать въ ней художественный вкладъ въ литературу о Петрѣ. Собраніе нѣсколькихъ, все больше анекдотическихъ, чертъ еще не даетъ историческаго образа; не складывается изъ этихъ чертъ большая, художественно цѣнная, фигура.

Впрочемъ, у автора, повидимому, и не было такихъ горделивыхъ замысловъ. Онъ ставилъ своею первою задачею позабавить зрителя, наполнить смѣхомъ залу; онъ писалъ «Ассамблею» такъ же, какъ нѣсколько лѣтъ назадъ писалъ «Венецейскаго истукана». И фигура Петра—только прибавленіе къ смѣхотворной, легкой комедіи,—прибавленіе, успѣшно говорящее любопытству зрителя, хотя и мало дающее его серьезному интересу къ одному изъ самыхъ значительныхъ историческихъ воспоминаній. Этотъ Петръ обрисованъ чертами, такъ сказать, обиходными, наиболѣе общеизвѣстными и традиціонными. И если бы начать анализировать строго,

если бы требовать вѣрнаго соотвѣтствія между характеромъ героя пьесы и его поступками, пожалуй, пришлось бы признать, что тотъ поступокъ Петра, который составляетъ исходную точку пьесы, завязываетъ узелъ ея коллизій,—что этотъ поступокъ мало гармонируетъ съ громаднымъ, государственнымъ, умомъ Петра, съ громадною трезвостью его взглядовъ и диктуемою высокимъ положеніемъ осторожностью, т. е. съ тѣми чертами, въ красотѣ которыхъ П. П. Гнѣдичъ хочетъ показать своего Петра. Потому что врядъ ли съ этими чертами примиримо то столь отвѣтственное порученіе, которое Петръ даетъ юношѣ, мальчику, видимому имъ впервые, и только за то, что въ заграничномъ школьномъ дипломѣ юноши прописаны по разнымъ наукамъ optime и иныя лестныя отмѣтки учителей. Да и за другія качества, которыя проявилъ юноша въ первой встрѣчѣ съ Царемъ, можно его полюбить, но никакъ нельзя довѣрить ему разслѣдовать дѣло о самомъ Меньшиковѣ, довѣрить ему, говоря теперешними, такъ злободневными терминами, ревизію интендантскихъ хищеній, разъ подозрѣніе въ нихъ пало на перваго въ государствѣ сановника и царева любимца. Въ этомъ моментѣ пьесы, изъ котораго вытекаютъ всѣ ея перипетіи немножко мелодраматическаго оттѣнка, есть несомнѣнная ложь, во всякомъ случаѣ—ложь художественная. И образъ Петра отъ такого поступка теряетъ гораздо больше, чѣмъ выигрываетъ отъ всѣхъ комплиментовъ, которые дѣлаетъ ему авторъ на протяженіи пьесы...

Но, конечно, занимательно видѣть на театрѣ, какъ Петръ работаетъ на токарномъ станкѣ, повязавъ голову ремешкомъ, какъ запанибрата разговариваетъ съ нагрянувшими въ Петербургъ голландскими друзьями изъ простонародья, какъ ласковъ и обходителенъ на ассамблеѣ, какъ беретъ на себя роль свахи, и т. д. и т. д. Это всегда занимаетъ, этому всегда обезпечено любопытство и вниманіе зрителя. Авторъ вѣрно разсчиталъ все это и фигурою Петра, которая, въ концѣ концовъ, только аксессуаръ въ его веселой историко-жанровой комедіи, еще увеличилъ занимательность и успѣшность своей пьесы, идущей на Малой сценѣ подъ незатихающій смѣхъ всегда очень многочисленной публики.

Правда, сторожитъ публику нѣкоторое разочарованіе. Все время, отъ самаго поднятія перваго занавѣса, идутъ на сценѣ разговоры объ ассамблеѣ, этой новой затѣѣ Царя-реформатора, не оставлявшаго безъ вниманія ни одной стороны русской жизни. Еще въ первомъ актѣ приходятъ царевы люди звать или требовать на ассамблею, вызываютъ этимъ переполохъ и самыя противуположныя сужденія въ боярской семьѣ. Обозначаются сторонники и противники этого затѣйливаго новшества; на немъ, какъ на оселкѣ, испытывается и боярская гордость и боярская косность. И такъ на протяженіи всей пьесы стоитъ передъ глазами зрителя въ манящей перспективѣ, дразня любопытство, ассамблея. Онъ ея ждетъ больше всего; онъ увѣренъ, что самый лакомый кусочекъ въ пьесѣ прибереженъ для его любопытства къ концу, къ финальному акту. И не очень волнуется мелодраматическими исторіями о томъ, какъ женихъ долженъ разоблачить казнокрадство по недомыслію отца его невѣсты; не очень занятъ и «интендантскою эпопеею», перенесенною въ петровскую обстановку, но такъ близкою къ россійской дѣйствительности сегодняшняго дня. Можетъ быть, подъ этими свѣжими впечатлѣніями отъ ряда процессовъ, явившихся результатомъ ревизій сенатора Гарина и другихъ, въ желаніи сочетать историчность съ злободневностью, П. П. Гнѣдичъ и отвелъ такое широкое мѣсто въ своей комедіи интендантскимъ хищеніямъ. Но зрителю все это кажется только присказкою, а самая сказка-то — впереди, на ассамблеѣ. Но вышло такъ, что именно ассамблея — наименѣе удавшаяся часть пьесы, носящей ея имя, наименѣе яркая и стройная картина. Не хватило красокъ, выразительности. И если не сама ассамблея, то изображеніе ея — достаточно скучное. Впрочемъ, отчасти повиненъ въ этомъ и Малый театръ, хорошо срежиссировавшій всѣ предыдущія картины «Ассамблеи», давшій ихъ стройными и красочными, но въ изображеніи ассамблеи мало справившійся съ задачею, замѣнившій это изображеніе нестройнымъ мельканіемъ фигуръ и хаосомъ шумовъ. Авторъ далъ малый матеріалъ театру, театръ мало помогъ автору, — и то, что предполагалось, какъ центръ интереса, что ожидалось, какъ боевая часть спектакля, вышло неинтерес-

нымъ. Была «ассамблея» по имени, но не было ея характернаго духа, не было ея настоящей картины.

О томъ, чтобы изобразить на сценѣ Петра, не разъ мечтали русскіе актеры. Мечталъ, между прочимъ, В. В. Самойловъ, котораго сейчасъ торжественно поминаютъ по случаю столѣтія его рожденія. «Мнѣ, повѣрьте, не надо для этого, говорилъ онъ, каблуковъ и носковъ; дайте мнѣ дверь низкую, по плечо, дайте низкій потолокъ и мебель на два вершка ниже обыкновенной, да чтобы царевича Алексѣя игралъ артистъ маленькаго роста,—и я буду саженнымъ гигантомъ». Въ распоряженіи К. Н. Рыбакова, которому досталось въ гнѣдичевской комедіи играть Петра, не было этихъ, внѣ его, лежащихъ средствъ; онъ не могъ разсчитывать на помогающія пропорціи обстановки, и совсѣмъ не было царевича Алексѣя. Отъ этого момента Петровской жизни уцѣлѣло въ пьесѣ лишь мимолетное воспоминаніе, впрочемъ, отлично использованное артистомъ, чтобы привнести въ свой образъ характерную и интересную черточку. Г. Рыбаковъ былъ предоставленъ лишь собственнымъ средствамъ. Но и ими онъ сумѣлъ добиться нужнаго эффекта. По внѣшности, по фигурѣ, лицу, движеніямъ это былъ отличный Петръ. Во внутреннемъ же содержаніи образа исполнитель былъ, конечно, ограниченъ лишь тѣмъ немногимъ, все больше анекдотическимъ, что вмѣстилъ авторъ въ рамки своего изображенія. Это немногое артистъ передалъ отлично, характерно и правдиво, сочетая рѣзкость съ благородствомъ души, бурный темпераментъ съ сильнымъ умомъ, простоту съ величіемъ, пользуясь каждымъ намекомъ, чтобы отразить и тѣ больныя чувства, что жили въ этой крѣпкой, здоровой душѣ.

Всѣ остальныя фигуры комедіи—эскизныя, исчерпывающіяся одною—двумя болѣе или менѣе характерными черточками, а то и ограниченныя обязанностью произносить смѣшныя слова. Совершенно схематичны и не играютъ красками жизни юный любимецъ Петра, на чьи плечи ложится миссія разоблачить Меньшикова, и боярышня-невѣста. Г. Остужевъ и г-жа Найденова играютъ ихъ искренно и просто, но, конечно, безсильны выдвинуть эти образы такъ, чтобы ими заинтересовать. Богаче характер-

нымъ содержаніемъ родители невѣсты — глуповатый Зотовъ, мечтающій лишь о деревенскомъ сытомъ покоѣ, тяготящійся возложенными на него царемъ дѣлами и позволяющій втянуть себя въ «интендантскую панаму», и его жена. Ихъ прекрасно изображаютъ г. Падаринъ и г-жа Садовская, все время находящая такія мастерскія интонаціи, а на ассамблеѣ, когда появляется она въ новомодномъ заморскомъ платьѣ, умѣющая дать сочную каррикатуру, тотъ видъ шаржа, который, не подымаясь до высокаго искусства, все-таки не оскорбляетъ, но потѣшаетъ. Боярыню иного склада изображаетъ г-жа Лешковская — съ сильнымъ характеромъ, съ большимъ умомъ и настоящею гордостью. Сцену съ Петромъ, въ которой чувствуется ея восхищеніе этимъ большимъ по духу человѣкомъ, артистка ведетъ съ большою тонкостью, вплетая въ данный авторомъ, не очень изысканный тонкій узоръ нити истинной художественной прелести.

Самый большой успѣхъ у публики имѣла «Исторія одного брака» Вл. А. Александрова. На премьерѣ этой пьесы было, какъ на праздникѣ. Шумѣли оваціи. И потомъ въ газетныхъ отчетахъ о спектаклѣ восклицали съ пафосомъ: «Наконецъ-то!». Наконецъ-то дождался театръ настоящей пьесы, полнокровной, не чета тѣмъ анемичнымъ, которыя вошли въ послѣднее время въ моду и губятъ сцену. Не тѣ были слова, но смыслъ ихъ былъ именно таковъ. И тоже, на разные лады, приходилось слышать отъ зрителей въ антрактахъ спектакля пьесы счастливаго Вл. Ал. Александрова. Я обязанъ констатировать это отношеніе къ «Исторіи одного брака», какъ къ нѣкоему «возрожденію», какъ къ осуществленію чего-то, что давно будто бы ожидалось. Но я вмѣстѣ съ тѣмъ обязанъ признаться, что далекъ отъ того, чтобы раздѣлять эти «наконецъ-то» и всѣ эти шумные восторги. Не потому, чтобы пьеса г. Александрова, разсказывающая исторію о томъ, какъ молодой писатель женился на барышнѣ изъ семьи московскихъ милліонщиковъ, и что изъ этого брака вышло, — была особенно богата недостатками, но потому, что такъ же мало богата она и радующими достоинствами. Пускай наша драматургія въ послѣднее десятилѣтіе шла путемъ невѣрнымъ, пускай Чеховъ и Гауптманъ, Ибсенъ и

Метерлинкъ увлекли ее на опасныя дороги, и она заблудилась, она погналась за задачами, для театра ненужными или неосуществимыми. Не можетъ входить въ рамки отчета о фактахъ текущей театральной жизни Москвы анализъ столь сложныхъ, принципіальныхъ вопросовъ, получившихъ къ тому же почти болѣзненную остроту. Но если даже и такъ, если театръ стосковался по «полнокровной пьесѣ», то болѣе чѣмъ трудно допустить, чтобы были способны утишить тоску эту пьесы, вродѣ драмы г. Александрова, написанныя съ такою трогательною вѣрностью старымъ, и отнюдь не высокимъ драматургическимъ рецептамъ, остающіяся при очень старыхъ темахъ и столь же старыхъ фигурахъ и не умѣющія или не желающія ни въ тѣхъ, ни въ другихъ раскрыть ничего новаго, увидать то, что раньше ускользало отъ вниманія, сказать communia proprie, т. е. что-нибудь выразить по своему.

Да даже если и откинуть такія требованія, нужно признать, что бытоизображеніе г. Александрова значительно опоздало, отстало отъ русской дѣйствительности. Тѣ милліонщики, которыхъ когда-то кн. Сумбатовъ назвалъ «джентельмэнами», уже перестали быть характерными; въ ихъ обликѣ прибавились иныя, очень существенныя черты. Это — только воспоминаніе, хотя и не очень давнее. Жизнь заставила этихъ людей вглядѣться въ себя, отбросить одно, зажить другимъ. И перестали ихъ мечты о вліяніи, о большой культурной роли и т. д. tourner au ridicule. Такъ относиться къ этому элементу русской жизни—значитъ не понимать его, не дооцѣнивать и искажать. Пьеса г. Александрова — какой-то пережитокъ стараго, одинаково и по пріемамъ письма и по матеріалу. Отъ такого-ли пережитка ждать «возрожденія» театра, и по его-ли поводу восклицать ликующе и многозначительно: «Наконецъ-то»?

Пьеса г. Александрова—комедія нравовъ, а не психологическая драма, хотя авторъ дѣлаетъ экскурсы и въ область психологіи. Но эти экскурсы—малаго интереса; больше въ нихъ наивности, чѣмъ тонкости и проникновенія въ глубины человѣческаго сердца. Это—психологія чисто театральная, лежащая въ готовомъ видѣ во множествѣ пьесъ, предшество-



«КРЕЩЕНСКІЙ ВЕЧЕРЪ» ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА
Г. ПАНТЕЛѢЕВЪ ВЪ РОЛИ СЭРА ФАБІАНО.

вавшихъ «Исторіи одного брака» и лѣтъ пятнадцать-двадцать назадъ бывшихъ въ большой фаворѣ въ Маломъ театрѣ. И оттого, что такова природа этой «психологіи», она не волнуетъ, она не трогаетъ, даже въ минуты, когда авторъ расчитываетъ поднять ее до высокаго напряженія. Не трогаетъ горе мужа, который зря женился на богатой дѣвушкѣ чуждаго ему круга и склада; не трогаетъ горе его матери, женщины высокаго благородства и хрустальной чистоты; не трогагаетъ, даже не занимаетъ и то, какъ мечется въ поискахъ новыхъ любовныхъ утѣхъ молодая жена, измѣняющая мужу съ моднымъ докторомъ по женскимъ болѣзнямъ. Какъ будто все это — жизнь. Но все это — только театральныя упражненія на давно заданныя темы, и во всѣхъ этихъ упражненіяхъ нѣтъ остроты, нѣтъ трепетности. Аппаратъ «большой» драмы — и самое маленькое впечатлѣніе, отъ котораго не остается слѣда раньше, чѣмъ успѣешь доѣхать изъ театра до дома. А черезъ недѣлю нужно дѣлать большія напряженія памяти, чтобы вспомнить, чѣмъ же были заполнены четыре часа спектакля. И такой результатъ—даже при исполненіи роли матери М. Н. Ермоловою. Она отдаетъ на помощь автору всю трепетность, всю напряженность своихъ чувствъ, всѣ тѣ ноты своего голоса, которымъ нельзя внимать безъ волненія. И на спектаклѣ бывали моменты, когда начинало что-то шевелиться въ душѣ въ отвѣтъ на страданія этой любящей матери, когда казалось, что вотъ-вотъ и охватитъ радость сильнаго волненія, яркаго впечатлѣнія. Но такъ какъ всѣ силы артистки прилагались къ матеріалу безжизненному и сухому, къ какимъ-то театральнымъ знакамъ, — надвигавшаяся радость распадалась, не успѣвъ осуществиться. И опять было сѣро и скучно, и опять такъ ясно выступала ненужность того, что совершалось на сценѣ на глазахъ у зрителя. Было время, еще на свѣжей памяти старшихъ поколѣній теперешнихъ зрителей, когда актеры Малаго театра одерживали побѣды наперекоръ безжизненности и сухости авторскаго матеріала. Какъ разъ на-дняхъ пришлось мнѣ, чтобы собрать данныя для юбилейной справки о Е. К. Лешковской, отслужившей на Малой сценѣ четверть вѣка, просмотрѣть списокъ пьесъ, игранныхъ за эту четверть вѣка,

Господи, чего только не играли! Иные сезоны были сплошь составлены изъ пьесъ полной художественной ничтожности. И все-таки онѣ имѣли успѣхъ, иногда—громадный, и всетаки это отребье литературы не сходило цѣлыми сезонами со сцены. За красотою того, какъ играли актеры, зрительная зала не видѣла, не хотѣла видѣть убожества того, что̀ они играли. Теперь такому отношенію пришелъ конецъ. И не потому, что актеры стали хуже, стали играть съ меньшею яркостью, силою, прочувствованностью, увлекательностью. Часто они и теперь играютъ такъ-же. Такъ-же многіе изъ нихъ играли, между прочимъ, и въ «Исторіи одного брака». Но стало трудно увлекать и трогать, когда пьеса, когда то, что приходилось изображать и расцвѣчивать красками актерскаго таланта,—какой то пустырь...

Отлично, кромѣ М. Н. Ермоловой, играли въ пьесѣ, о которой сейчасъ рѣчь: Г. Южинъ, изображавшій моднаго акушера и соблазнителя своей паціентки; г. Правдинъ, изображавшій стараго вивера и щеголявшій своимъ испытаннымъ умѣньемъ передавать русскую рѣчь съ иностраннымъ акцентомъ; г-жа Садовская, старавшаяся пристроить свой комизмъ къ совсѣмъ ужъ пустой роли богатѣйшей купчихи. Хорошо играли г-жа Левшина и г-жа Найденова, въ очередь изображавшія молоденькую жену писателя, польстившуюся на славу быть супругою знаменитости, а затѣмъ заскучавшую, бросившуюся во флирты и романы. Словомъ, все по части исполненія было въ полной мѣрѣ благополучно, а то и прекрасно. Но все это не дало, потому что и не могло дать, жизни и ея трепетности тому, что только какой то пережитокъ театральной старины, какой то обломокъ былой и далеко не высокой драматургіи, а такова, на мой взглядъ, та пьеса, которой на премьерѣ устроили тріумфъ и которая въ глазахъ нѣкоторыхъ дала какой то знаменательный поворотъ къ прекрасному прошлому, когда на сценѣ все было такъ просто, такъ ясно и такъ занимательно. Напротивъ, если «Исторія одного брака» что̀ и показала, то развѣ лишь то, что такого возврата уже быть не можетъ, что рѣка драматургіи вспять не потечетъ, какъ бы ни гнали назадъ ея водъ нѣкоторые испу-

гавшіеся тревожной новизны или уже утомившіеся ею цѣнители и судьи... Не станемъ заниматься здѣсь гаданіями, каково будущее драматургіи, къ чему приведутъ ея тревожныя и сбивчивыя блужданія и въ какія формы отольются ея достиженія. Но не нужно быть пророкомъ, чтобы сказать, что будущимъ этимъ, во всякомъ случаѣ, не будетъ воскресеніе пьесъ жанра «Исторіи одного брака»...

Четвертая новая русская пьеса сезона—«Дама изъ Торжка» Ю. Д. Бѣляева, трехактный водевиль—какъ водевилю и полагается быть—пустой, но написанный изящно, со вкусомъ и талантомъ. Не предъявляйте къ нему сколько нибудь большихъ требованій,—онъ имъ не отвѣтитъ. У него—скромная задача: позабавить, но сдѣлать это красиво. И эту задачу исторія о томъ, какъ хорошенькая дама изъ Торжка, застрявшая на какой то станціи и успѣвшая въ короткій срокъ свести своими чарами всю кутящую на этой станціи компанію военныхъ и штатскихъ, осуществляетъ удачно. Какъ и въ предыдущихъ своихъ пьесахъ, авторъ уходитъ отъ современности, отъ дня сегодняшняго и переноситъ дѣйствіе въ дни минувшіе, на этотъ разъ—въ середину шестидесятыхъ годовъ. О «Дымѣ» Тургенева говорятъ тутъ, какъ о романѣ, только что появившемся, и это позволяетъ установить хронологію. Такое перенесеніе въ старину, хотя и недалекую, помогаетъ прибавить прелести пьескѣ, придать ей ту привлекательность, какая всегда заключена въ воспоминаніяхъ. Именно на этой привлекательности построенъ главный успѣхъ другихъ пьесъ автора,—на нее же разсчитываетъ онъ значительно и въ «Дамѣ изъ Торжка». И потомъ, авторъ—лирикъ. Перо его умѣетъ писать нѣжно. Съ такимъ нѣжнымъ лиризмомъ написана сцена, въ которой дама изъ Торжка, ночующая въ полѣ въ своемъ дормезѣ, ведетъ любовное объясненіе съ героемъ ея маленькаго сердечка. Къ тому же бѣлое платье, которое такъ отлично носитъ г-жа Рощина-Инсарова, лунный свѣтъ, трепетныя тѣни ночи, таинственные ея звуки,—все помогаетъ, чтобы картинка была поэтичною и милою. А въ предыдущихъ сценахъ—танцы, пѣсни, «Барыня» подъ гитару, шутки, прибаутки. И ароматъ влюбленности. И милое жеманство провинціальной кра-

сотки, и воспоминанія о литературѣ, о театрѣ. Правда, всѣхъ этихъ милыхъ мелочей и пустяковъ маловато, чтобы наполнить четыре акта и составить комедію. Напрасно авторъ погнался за столь большою рамою. Ему и его матеріалу было бы куда уютнѣе въ одномъ, ну много—въ двухъ актахъ. И въ этой непропорціональности между содержаніемъ и размѣрами пьесы—ея главный недостатокъ. Понемногу со всѣмъ этимъ веселымъ матеріаломъ начинаетъ дѣлаться скучно. У «Путаницы» того же г. Бѣляева есть то несомнѣнное преимущество, что она чуть не въ четыре раза короче «Дамы изъ Торжка».

Даму изъ Торжка г-жа Рощина-Инсарова играетъ съ большимъ изяществомъ, но дѣлаетъ, на мой взглядъ, ошибку, принимая ее слишкомъ au sérieux. Ахъ, всѣ печали и вся грусть этой «Татьяны съ разрѣзомъ Елены прекрасной», какъ называетъ ее влюбленный въ нее адъютантъ,—только на самой поверхности. Вся ея грусть—шалость, хорошенькая гримаска, никакъ не больше. Такъ это и надо бы передать, быть веселой, пустенькой, разбитной. И веселье дамы изъ Торжка должно бы быть проще, непосредственнѣе, безъ всякаго признака какой-то тамъ подоплеки. А дама изъ Торжка г-жи Рощиной-Инсаровой была усталая, точно и впрямь отвѣдавшая горечи жизни и узнавшая отраву разочарованій, была съ нѣкоторымъ надрывомъ, какъ теперь любятъ говорить. Вѣдь, сложнаго образа изъ героини этой пьесы все равно не сдѣлать,—не изъ чего. И отъ такихъ попытокъ игра только стала тяжелѣе, чѣмъ того требуетъ характеръ и стиль «Дамы изъ Торжка». Безупречно исполненіе г. Климовымъ помѣщика изъ породы Подколесиныхъ, трусливаго съ женщинами, но весьма женолюбиваго, застѣнчиваго до болѣзни, но все мечтающаго оказаться донъжуаномъ и покорителемъ женскаго сердца. Фигура писана, какъ каррикатура, безъ страха переложить краски, перегустить комизмъ. И такъ же сыграна, съ отличною смѣлостью, которая вѣритъ себѣ, вѣритъ, что вкусъ удержитъ отъ грубаго, и потому ничего не боится. Получилась фигура живая, колоритная, получился художественный шаржъ, который тутъ и нуженъ. Прекрасны у г. Климова всѣ интонаціи, прекрасенъ гримъ, пре-

красны жесты. Рядомъ съ помѣщикомъ—два офицера, одинъ постарше, другой — помоложе, оба разогрѣтые виномъ и «любовью», оба потерявшіе голову отъ дамы изъ Торжка. Гг. Яковлевъ и Максимовъ играютъ ихъ выразительно и забавно, кое въ чемъ съ подчеркиваніями, не портящими, однако, въ цѣломъ исполненія.

Наконецъ, послѣдняя новая русская пьеса этихъ, такъ ими богатыхъ мѣсяцевъ въ Маломъ театрѣ—«Профессоръ Сторицынъ» Леонида Андреева. Изъ беззаботности водевиля — крутой скачокъ въ мрачность трагедіи, въ бездну ужаса. Это—самое значительное въ сыгранномъ за протекшую часть сезона репертуарѣ, потому что, несмотря на всѣ недостатки, на «Профессорѣ Сторицынѣ» лежитъ печать большого таланта Леонида Андреева и напряженнаго, страстнаго желанія разобраться въ темномъ хаосѣ жизни, въ кошмарѣ ея грубости, жестокости и грязи. Есть въ этой драмѣ паѳосъ мрачности и есть великая тоска по жизни свѣтлой и красивой, по «нетлѣнному», какъ въ подзаголовкѣ названъ «Профессоръ Сторицынъ». Совершенно невѣрно обвиненіе, которое такъ часто приходилось слышать, будто тутъ только какая то самодовлѣющая грубость, грубость ради грубости, какая то нарочитая циничность и клевета на жизнь. Изображенія автора жестоки, но онъ самъ первый терзается этою жестокостью; есть въ нихъ настоящая выстраданность. И если Леонидъ Андреевъ мучаетъ своего зрителя, то потому, что самъ первый мучается. Слышатся часто въ стонахъ профессора Сторицына крики авторской истерзанной души. Нужно искусственно убивать внутренній слухъ свой, чтобы не разслышать и не отвѣтить болью на эти крики. И думается, лишь оттого, что въ такихъ чувствахъ, сильныхъ, но не гармоничныхъ, не просвѣтленныхъ, написана эта пьеса, не разъ правда жизни облекается тутъ въ излишне черныя одежды и громоздится Пеліонъ грязи на Оссу ужаса. Леонидъ Андреевъ всегда страдалъ такими преувеличеніями; отъ нихъ—тѣ мрачные эффекты многихъ его произведеній, про которые какъ то говорилъ Левъ Толстой, что въ нихъ—напрасное желаніе напугать. Это не желаніе напугать другихъ, это прежде всего испуганность самого автора. Отъ «Боль-

шого шлема», которымъ когда то дебютировалъ Леонидъ Андреевъ, и до «Профессора Сторицына» проходитъ это, какъ нѣкій лейтъ-мотивъ черезъ все многообразное творчество писателя. Изобразитель страха и ужаса передъ жизнью,—таковъ онъ прежде всего, чтобы онъ ни писалъ, въ какіе бы закоулки жизни ни заглядывали его воспаленные глаза, надъ какимъ бы матеріаломъ ни работала его обостренная фантазія. И въ этомъ—главный источникъ недостатковъ его произведеній, «Профессора Сторицына»—въ томъ числѣ, но и главный источникъ того, что каждое его произведеніе волнуетъ, тревожитъ, держитъ въ напряженіи. Это же качество—у послѣдней драмы, особенно у третьяго ея акта съ ея двумя большими сценами Сторицына съ женою и съ сыномъ, завершающимися желаніемъ профессора «пріобщиться всей грязи міра сего». Въ этихъ сценахъ Андреевъ—сильный и яркій, волнующій, терзающій. Волнующій не злыми выдумками, но обостреннымъ чувствомъ правды, но болѣзненно чуткимъ отношеніемъ къ «грязи міра».

Много слабѣе онъ, какъ изобразитель и апологетъ профессора Сторицына, искателя непреходящей красоты и «нетлѣнности». Тутъ часто врывается реторика, красивая декламація, вмѣсто глубокихъ мыслей. И вообще, хотя профессоръ Сторицынъ поставленъ въ заглавіи драмы, онъ—наименѣе удачно изображенный. «Святая простота» его порою сбивается просто на простоту, и будто бы исключительно зоркіе глаза его души оказываются на повѣрку лишь близорукими. Онъ интересенъ въ мученіяхъ своихъ, онъ перестаетъ быть интереснымъ въ своихъ просвѣтленіяхъ. Съ волненіемъ слѣдишь за нимъ, когда онъ въ растерянности слушаетъ жену и сына, съ нѣкоторою скукою, когда онъ говоритъ о своемъ самомъ завѣтномъ съ молоденькою княжною. И звучитъ напыщенностью его рѣчь о «безъ истлѣнія Бога родшей». Такъ же не удался автору заключительный актъ, смерть Сторицына, по какому то непонятному умыслу автора облекающагося для послѣдняго пути своего въ генеральскій мундиръ. Этотъ мундиръ, конечно,—мелочь; но, помѣщенная въ такой исключительно важный моментъ, она непріятно озадачиваетъ, она вноситъ что то комич-

ное въ минуты, которыя должны быть трагичными, которыя должны настраивать на исключительно серьезный ладъ... Да и весь финальный актъ написанъ такъ, что не даетъ цѣльнаго настроенія, путаетъ всѣ впечатлѣнія. И это неизбѣжно отражается на всемъ отношеніи къ драмѣ.

На Малой сценѣ профессора Сторицына играетъ г. Падаринъ, по внѣшнимъ своимъ даннымъ и по нѣкоторымъ особенностямъ своего дарованія мало подходящій къ тѣмъ требованіямъ, которыя непремѣнно предъявляешь къ этому образу. Всегда говорящій о красотѣ, учащій ей, призывающій къ ней, увлекающій княжну, въ которой какъ бы символизирована чистая молодость,—профессоръ Сторицынъ долженъ быть въ высокой мѣрѣ одаренъ силою обаятельности. Но обаятельность—не изъ рессурсовъ г. Падарина. Громадная нѣжность, мягкость—вторая сила Сторицына. И опять приходится сказать, что нѣжность — не въ числѣ свойствъ артистической натуры г. Падарина. Онъ меньше всего лирикъ и романтикъ. И потомъ онъ—бытовикъ, съ характернымъ бытовымъ говоромъ, съ бытовыми жестами. Все это—не для Сторицына. Исполнителю приходилось весьма преодолѣвать себя, чтобы сколько нибудь приблизиться къ Сторицыну. И эти преодолѣнія не могли быть, въ виду ярко выраженной сценической индивидуальности г. Падарина, особенно успѣшными· Было непримиримое противорѣчіе между тѣмъ. что говорилъ о себѣ Сторицынъ и что о немъ говорили другіе въ пьесѣ, и тѣмъ, что стояло передъ глазами зрителя. Это смущало, это путало и не давало сложиться впечатлѣнію. Образа Сторицына зритель не унесъ со спектакля. Но я при всемъ томъ понимаю, почему выборъ распредѣлявшихъ роли остановился всетаки на этомъ, по многимъ чертамъ своимъ такъ не подходившемъ исполнителѣ. Сторицынъ не только обаятеленъ и прекраснодушенъ, не только лириченъ и «эстетиченъ». Ему предстоитъ пережить громадныя больныя чувства, ему предстоитъ приблизиться по нѣкоторымъ своимъ переживаніямъ къ героямъ Достоевскаго. На такихъ чувствахъ построенъ лучшій въ драмѣ третій актъ. И для этихъ чувствъ у г. Падарина больше средствъ, чѣмъ у другихъ мужчинъ труппы Малаго театра. Онъ умѣетъ передавать этого рода бунты

души. И чтобы обезпечить спектаклю ихъ удачную, сильную передачу, принесли въ жертву цѣльность образа. То, чего отъ г. Падарина въ такой роли можно было ждать, онъ далъ въ полной мѣрѣ. Всѣ страданія Сторицына въ двухъ упоминавшихся картинахъ третьяго акта, и особенно въ объясненіи съ сыномъ Сергѣемъ, были переданы заразительно, съ захватывавшей правдой. Можетъ быть, и эти страданія андреевскій Сторицынъ переживалъ нѣсколько по иному, въ нѣсколько иной окраскѣ, съ болѣе красивымъ, что ли, лиризмомъ. Два сезона назадъ тотъ же г. Падаринъ игралъ сорвавшагося со старыхъ устоевъ и мучительно ищущаго какой то моральной правды раскольника въ «Старомъ обрядѣ» г. Будищева. Въ финальной сценѣ третьяго акта Сторицынъ г. Падарина нѣсколько напомнилъ этого героя. А врядъ ли въ немъ и въ его переживаніяхъ было много общаго съ проповѣдникомъ красоты, Сторицынымъ... Но чувства были пережиты и выражены ярко, сильно, правдиво и именно заразительно, не оставили зрителя безучастнымъ ихъ свидѣтелемъ.

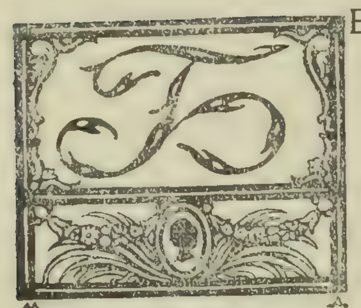
Одно изъ проклятій Сторицына—его жена, пустая, аморальная по самому своему существу. Леонидъ Андреевъ, изображая ее, былъ жестокъ и даже грубъ. Онъ каждымъ словомъ ея и про нее хотѣлъ ее ударить больно, пригвоздить къ позорному столбу. Исполнительница роли на Малой сценѣ, г-жа Смирнова, не пошла въ этомъ слѣдомъ за жестокимъ авторомъ, не захотѣла его безпощадности и его грубости. И сумѣла, не насилуя автора, но пользуясь его же данными, не то что оправдать Сторицыну, но отвести ее отъ позорнаго столба, защитить ее отъ очень уже безпощадныхъ бичеваній, вызвать и къ ней нѣкоторое состраданіе, какъ къ жертвѣ. Артистка вполнѣ добилась того, чего хотѣла, дала образъ живой и правдивый, интересный и самостоятельно, а не только какъ «проклятіе» профессора-искателя нетлѣнной красоты. Другое проклятіе профессора—учитель Саввичъ, влѣзшій въ его семью, отнявшій у него жену, наводнившій ужасомъ и грязью весь сторицынскій домъ. Это—сгущенное хулиганство, великая напасть нашихъ дней. Это—торжествующій цинизмъ. Содержаніе образа говоритъ само за себя; отнюдь не нужно исполнителю

еще отъ себя подчеркивать его. Думается, даже къ Саввичу, къ его сценическому осуществленію надлежало бы отнестись такъ же, какъ отнеслась исполнительница Малаго театра къ образу Сторицыной. Отъ этого получился бы только выигрышъ. Тамъ, гдѣ г. Головинъ думалъ такъ, помнилъ объ этомъ,—онъ былъ хорошъ. Но онъ помнилъ не всегда. И тамъ, гдѣ забывалъ, гдѣ начиналъ играть рѣзко, сгущая черныя краски, онъ дѣлался непріятенъ. И уже вставали сомнѣнія въ правдоподобіи образа. Оттого г. Головинъ гораздо лучше игралъ въ первомъ актѣ, чѣмъ въ третьемъ, гдѣ часто забывалъ о томъ, о чемъ я сейчасъ говорилъ, гдѣ былъ вѣрнѣе автору. Это не всегда—добродѣтель на сценѣ...

Мягко и трогательно изображалъ Модеста г. Сашинъ, только чуточку театрально, сентиментально, облекая отличныя, искреннія переживанія въ устарѣлыя, въ выштампованныя сценическою традиціею формы. Блѣдному у Леонида Андреева лицу княжны г-жа Камаровская постаралась придать краски и поэтичность. Отлично написаны Андреевымъ два сына Сторицына, особенно—Сергѣй, мальчикъ со старческою душою и уродливыми чувствами. Эти двѣ фигуры сдѣланы эскизно, но мастерски. И онѣ могли бы на сценѣ получить куда большую значительность и яркость, чѣмъ получили въ робкихъ исполненіяхъ молодыхъ артистовъ Малаго театра.

ПИСЬМО ИЗЪ БЕРЛИНА.

JULIUS BAB. Переводъ съ рукописи S. A.



ЕРЛИНЪ все еще играетъ въ Германіи руководящую роль, но только, надолго-ли еще? Всевозможные признаки указываютъ на то, что это 25-лѣтнее господство въ нѣмецкой театральной жизни можетъ внезапно исчезнуть. Нужно только появиться—все равно, гдѣ, въ Мюнхенѣ-ли или въ Мангеймѣ, въ Гамбургѣ, или въ Веймарѣ—театральному дѣятелю, который сумѣлъ бы понять потребности времени и имѣлъ бы мужество и силу послѣдовать его велѣніямъ. Такъ не трудно обогнать Берлинъ и кое-гдѣ его уже обогнали. Цѣлый рядъ художественныхъ и театральныхъ побѣдъ свершился за послѣдніе годы не въ Берлинѣ и столица узнала о нихъ лишь послѣ долгаго тріумфальнаго шествія по провинціи. И хотя герои натуралистической революціи остались вѣрны признавшей ихъ побѣду столицѣ, хотя первыя представленія пьесъ Гауптмана и Шницлера придаютъ вѣсъ репертуару берлинскихъ театровъ, все же глубоко знаменательно, что двѣ интересныхъ пьесы Ведекинда и Эйленбурга увидѣли свѣтъ рампы не въ Берлинѣ и до сихъ поръ еще въ Берлинѣ не исполнялись. Въ области актерской Берлинъ съ его милліоннымъ населеніемъ, съ его неограниченными средствами идетъ, правда, впереди другихъ городовъ, но и здѣсь возможно, что въ одно прекрасное утро въ какомъ-нибудь меньшемъ городѣ появится режиссеръ, который сумѣетъ вести свое дѣло гораздо лучше Берлина и безъ баснословно оплачиваемыхъ гастролеровъ. И центръ тяжести нѣмецкаго театра окажется вдругъ внѣ Берлина.

Откуда явилось это превращеніе? Мнѣ кажется, причину его слѣдуетъ искать въ чрезмѣрномъ напряженіи тѣхъ именно силъ, которыя нѣсколько десятилѣтій назадъ подняли берлинскій театръ на такую высоту. Безпокойный духъ, стремленіе къ разнообразію и неразборчивая предпріимчи-

вость развивающагося большого города создали атмосферу, въ которой разлагались старыя и гнилыя традиціи и созрѣвали молодые ростки. Эта то переливающая черезъ край предпріимчивость, этотъ то беззастѣнчивый реализмъ дѣлаютъ теперь почти невозможною серьезную и планомѣрную художественную работу и приводитъ какъ въ матеріальномъ, такъ и въ эстетическимъ отношеніяхъ къ безсмысленнѣйшимъ и вреднѣйшимъ спекуляціямъ.

Текущій сезонъ начался настоящей лавиной самаго безумнаго учредительства и самыхъ молніеносныхъ банкротствъ. Прежде всего окончилъ свое существованіе «Neues Schauspielhaus», театръ на западной периферіи города, который нѣсколько лѣтъ подрядъ влачилъ жалкое существованіе, балансируя между искусствомъ и легкимъ жанромъ. Вслѣдъ за этимъ нѣсколько богатыхъ молодыхъ людей открыли въ бывшей Комической Оперѣ новый театръ «Deutsches Schauspielhaus», безъ репертуара, безъ ансамбля и безъ режиссера, который питался, впредь до лучшихъ временъ, второстепенными пьесами Швана и Зудермана. Затѣмъ предпріимчивый австрійскій писатель Рудольфъ Лотаръ открылъ, при ликованіи всѣхъ снобовъ, «Kamödienhaus», который долженъ былъ служить мѣстомъ свиданія элегантнаго общества, дебютировалъ парою прѣсныхъ мѣщанскихъ водевилей и уже черезъ 1½ мѣсяца объявилъ себя несостоятельнымъ. Но рекордъ скораго банкротства былъ тотчасъ же побитъ другимъ театромъ, «Gross-Berlin», который намѣтилъ себѣ столичную линію поведенія—посрединѣ между revue и varieté и уже черезъ двѣ недѣли благополучно скончался за отсутствіемъ художественныхъ и денежныхъ капиталовъ. Если присоединить еще сюда крахъ одного театра въ предмѣстьи («Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater»), то получится, для одного только города и для половины зимы, скорбный листъ неслыханныхъ размѣровъ. Естественно, что населеніе, у котораго на глазахъ театръ становится объектомъ такой безудержной, безсмысленной и бездарной спекуляціи, должно постепенно утрачивать сознаніе художественной цѣнности и культурнаго значенія театра и что въ такомъ мѣстѣ все труднѣе становится собрать публику для художественнаго театральнаго предпріятія.

Быть можетъ, благодаря этому мрачному фону, образъ недавно скончавшагося Отто Брама показался въ такомъ яркомъ свѣтѣ. Не то, *что* этотъ человѣкъ создалъ, а *какъ* онъ творилъ, ощущалось всѣми, какъ почти болѣзненный контрастъ. Онъ служилъ своимъ творчествомъ своей литературной идеѣ, долгу своихъ убѣжденій и, не взирая на всѣ препятствія и невзгоды, связанныя съ веденіемъ театра, поставленнаго исключительно на дѣловую ногу, упорно преслѣдовалъ намѣченную цѣль; несмотря на неизбѣжныя уступки, его репертуаръ и его ансамбль были, въ общемъ, орудіемъ его убѣжденій. Это то и дѣлаетъ Отто Брама крупнымъ и образцовымъ сценическимъ дѣятелемъ. Не содержаніе его убѣжденій — идея натурализма; не вѣра въ спасительную художественную силу подражанія дѣйствительности вызываютъ наше восхищеніе. Эта идея сослужила свою службу, какъ противоядіе противъ захирѣвшаго въ актерскомъ подражаніи эпигонизма. И она стала опорою для совмѣстнаго творчества новыхъ, одушевленныхъ иной вѣрою художниковъ. То, что эта идея сама по себѣ, съ ея безстрастнымъ, пассивнымъ преклоненіемъ передъ дѣйствительностью, не обладала творческой силой, обнаружило постепенное паденіе театра Брама; подъ конецъ въ немъ можно было насчитать только единичные выдающіеся моменты, когда немногіе, оставшіеся на службѣ Брама, геніальные изобразители человѣческихъ характеровъ творили на сценѣ подлинную жизнь. Да и въ настоящій моментъ единственное, что достойно вниманія въ берлинской театральной жизни, это игра Эльзы Леманъ въ «Розѣ Берндъ» Гауптмана. Даже тотъ тѣсный кругъ, которымъ ограничилось поле дѣятельности труппы Брама, оказался слишкомъ широкимъ для его отрицательной, въ сущности, художественной идеи: представленіе «Бѣгства Габріеля Шиллинга» въ Lessingtheater въ 50-лѣтіе рожденія Гауптмана далеко не исчерпало, своей безсильной естественностью, лирическихъ возможностей и трагической глубины драмы. Твердость убѣжденій Брама начала дѣйствовать, какъ художественное омертвеніе, и утрата, которую мы понесли въ смерти Брама, больше относится къ его человѣческому примѣру, нежели къ его театральной дѣятельности. Теперь дѣ-

лится его наслѣдіе. Главное зерно его ансамбля составило интересную по своимъ задачамъ художественную труппу. Въ руководители приглашенъ Грунвальдъ, предпріимчивый актеръ съ незначительной физіономіей, и Рудольфъ Ритнеръ, нѣкогда самый выдающійся и характерный актеръ труппы Брама; какъ театръ, выбрана новая «Kurfürstenoper». Попытка основать театръ свободнаго союза актеровъ не нова въ исторіи нѣмецкаго театра. Удастся ли она теперь, сумѣетъ ли союзъ актеровъ Брама сохранить достоинства своего бывшаго директора—его литературность и расширить поле дѣятельности болѣе свободной фантазіей мима—это явится самой интересной проблемой будущаго берлинскаго сезона.

Помѣщеніе и имя «Lessingtheater» переходитъ къ Виктору Барновскому, который показалъ себя, въ своемъ «Kleines Theater», достойнымъ преемникомъ Брама. Онъ сумѣлъ составить чрезвычайно естественную и въ то же время стилистически-подвижную труппу; его репертуаръ, кромѣ случайныхъ опытовъ въ области чистой драмы, былъ со вкусомъ составленъ изъ вполнѣ литературныхъ комедій. Сумѣетъ ли онъ справиться съ болѣе трудными задачами монументальной драмы, которыя онъ самъ поставилъ по своей программѣ (театръ откроется «Перъ Гинтомъ»—счастливое продолженіе Брама, который зналъ только Ибсена-романиста), это покажетъ будущее. Во всякомъ случаѣ, довѣрія онъ заслуживаетъ, потому что послѣ распаденія труппы Брама его «Kleines Theater» былъ, кромѣ театра Рейнгарта, единственной сценой, пріемлемой для культурнаго человѣка. Художественные опыты, которые предпринимаютъ въ своихъ театрахъ Мейнгартъ и Бернауэръ, слишкомъ случайны, мимоходны и безсистемны, чтобы считаться съ ними въ развитіи берлинскаго театральнаго искусства. А Королевскій Прусскій Драматическій Театръ—получающій громадную субсидію и наиболѣе призванный изъ всѣхъ нѣмецкихъ театровъ служить культурнымъ цѣлямъ—онъ былъ и со дня на день становится все большимъ позоромъ нѣмецкой культуры. Прошлой зимой это учрежденіе за восемь «рабочихъ» мѣсяцевъ дало *пять* новинокъ; эту зиму оно начало свою дѣятельность выкопанной изъ архива исторической костюмной пьесой изъ

эпохи самаго дурного эпигонизма, поставила два водевиля на вѣчную тему о бравомъ лейтенантѣ и исчерпала свои силы двумя постановками классиковъ самаго шаблоннаго и тривіальнаго характера. Люди со вкусомъ и съ интересомъ къ театру уже годы не посѣщаютъ Королевскій Театръ.

Такимъ образомъ, изъ всей массы берлинскихъ театральныхъ предпріятій остаются только «Deutsches Theater» и «Kommenspiele», оба руководимые Максомъ Рейнгартомъ. А въ послѣднее время нельзя было не смотрѣть съ опасеніемъ на художественное развитіе этого кудесника сцены. То, что сдѣлало его глашатаемъ новой эпохи нѣмецкаго театра: чувственная способность рожденнаго мима къ воплощенію, блестящая красочная фантазія и необычайная подвижность—это, казалось, стало его гибелью. Онъ объѣздилъ всю Германію со своими поддѣльными античными постановками, построенными на режиссерскихъ кунштюкахъ, исполнялъ въ циркѣ исключительно чувственныя мистеріи, а на собственной сценѣ только обстановочныя пьесы съ совершенно безразличными текстами, а литературную драму отдалъ на попеченіе своимъ бездарнымъ намѣстникамъ и ученикамъ. Нельзя сказать, чтобы эти подражательные симптомы, которые угрожали театру одичаніемъ и переходомъ къ чистому комедіантству, а драматическому искусству превращеніемъ въ исключительно чувственное зрѣлище, совершенно исчезли. Но можно только надѣяться, что кризисъ прошелъ благополучно: за эту зиму мы уже дважды видѣли большой режиссерскій талантъ Рейнгарта на службѣ истиннаго драматическаго искусства. Онъ инсценировалъ «Пляску Смерти» Стриндберга и нашелъ для нея жутко-монотонный и въ то же время взволнованный акцентъ, который вполнѣ выявилъ ярость и всю загадочную покорность этого поздняго произведенія Стриндберга. И онъ поставилъ обѣ части шекспировскаго Генриха V такъ ярко, такъ живо и такъ сильно, что эту постановку можно было бы назвать совершенною, если бы центральная фигура, принцъ Гарри, не получила у Мойсси, вмѣсто стильной, перешагнувшей черезъ адъ и небо геніальности, совершенно невѣрный меланхолически-спектическій тонъ. Но Рейнгартъ снова показалъ, чего можетъ

достигнуть его богатый воображеніемъ режиссерскій талантъ на службѣ у подлинной поэзіи. Быть можетъ, этого таланта было бы достаточно, если бы онъ цѣликомъ служилъ безчисленнымъ сокровищамъ классической поэзіи и смѣлымъ опытамъ молодежи, чтобы сохранить за театральнымъ Берлиномъ господство въ области сценическаго искусства.

БИБЛІОГРАФІЯ.

НОВѢЙШІЯ РУКОВОДСТВА ПО ГРИМУ.

Воскресенскій, А. К. Сценическій гримъ. Руководство для артистовъ и любителей. Второе изданіе. Спб. 1910 Цѣна 2 р.

Лебединскій, П. А. Гримъ. Второе изданіе журнала «Театръ и Искусство». Спб. 1912. Цѣна 2 р.

Гримировка. Практическое руководство театральнаго грима. Изданіе «Театральной Библіотеки» С. Разсохина. М., безъ года. Цѣна 1 р. 50 коп.

Наша театральная литература не богата руководствами по гриму. Это искусство до послѣдняго времени изучалось только практическимъ путемъ, по указаніямъ опытныхъ артистовъ, а чаще всего—просто театральныхъ парикмахеровъ, которые, разумѣется, руководились только сноровкой, пріобрѣтенной долговременнымъ упражненіемъ. Да и сами артисты, нерѣдко достигавшіе большого совершенства въ умѣньѣ «дѣлать себѣ голову», обыкновенно на первыхъ порахъ шли ощупью, почти не обращаясь къ теоретической подготовкѣ. Всего какихъ-нибудь два десятка лѣтъ тому назадъ знаменитый А. П. Ленскій, въ своихъ «Замѣткахъ о мимикѣ и гримѣ» («Артистъ» 1890, № 5), чуть ли не вовсе отрицалъ необходимость сколько-нибудь сложнаго грима, довольствуясь лишь самыми первобытными средствами,—румянами, бѣлилами и жженой пробкой, и указывая на то, что, напр., такіе артисты, какъ Шумскій, Садовскій, Самойловъ и др., почти не гримировались, а замѣняли «подмазку» выразительной мимикой лица. Въ старыхъ курсахъ театральнаго искусства,

какъ, напр. у Свѣдѣнцова, Боборыкина, о гримѣ давались только самыя общія замѣчанія, въ родѣ того, что не слѣдуетъ имъ злоупотреблять и гримироваться слишкомъ рѣзко, такъ какъ излишней гримировкой актеръ сковываетъ личную мимику. Въ то же время, однако, Боборыкинъ рекомендовалъ изучать живописную часть сценическаго творчества у нѣмцевъ, которые обращаютъ весьма серьезное вниманіе на созданіе внѣшняго облика: «въ самыхъ посредственныхъ исполнителяхъ нѣмецкихъ сценъ», говоритъ онъ,—«найдете вы умѣнье отдѣлать наружный типъ лица и привести съ нимъ въ полное соотвѣтствіе посадку тѣла и костюмъ... Разнообразная гримировка, отдѣлка соотвѣтственной жестикуляціи и костюма,— все это очищаетъ исполненіе отъ рутинныхъ пріемовъ, отъ рабскаго подчиненія разъ установленнымъ правиламъ, носящимъ на себѣ совершенно условный характеръ. При такомъ стремленіи художниковъ театральное искусство никогда не застынетъ въ оковахъ условности. Оно требуетъ постояннаго изученія живой жизни, и чѣмъ больше явится на сценѣ мастерства по жестикуляціи, гримировкѣ и костюму, тѣмъ сильнѣе закрѣпится связь между сценическимъ творчествомъ и реальной дѣйствительностью... При вѣрности и типичности наружныхъ чертъ и пріемовъ явится и внутренняя правда творческаго замысла» («Театральное искусство», Спб. 1872, стр. 307—309). И дѣйствительно, нѣмцы, съ свойственною имъ основательностью, раньше другихъ разработали и научные принципы гримировки и практическое ея примѣненіе. Достаточно назвать классическое въ этой области сочиненіе Альтмана «Маска актера», выдержавшее много изданій и, между прочимъ, переведенное также и на русскій языкъ, или труды Aster'a («Die Dilettantenbühne und die Kunst des Schminkens», Landsberg 1886) и Borée («Die Kunst des Schminkens», Berlin 1898), а изъ новѣйшихъ—превосходную книгу Buck'a «Bühnenköpfe und die Schminkkunst», Zürich 1903, или небольшую, но очень содержательную работу Horn'a «Lehrbuch über Theaterfrisieren und Schminkkunst», 1908. Очень основательно, хотя больше съ практической, чѣмъ съ теоретической стороны, разработаны вопросы грима и англійскими художниками



«КРЕЩЕНСКІЙ ВЕЧЕРЪ» КОМ. В. ШЕКСПИРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.
КАРТИНА 7. ДЖИГЪ.
Г. УСАЧЕВЪ (ЭНІО), Г. ОЗАРОВСКІЙ (ФЭСТЪ), Г. ПАНТЕЛѢЕВЪ (ФАБІАНО) И Г. ЛЕРСКІЙ (ТОБИ).

Такія сочиненія, какъ, напр., C. H. Fox, The Art of Making-up (Lond. 1892), R. A. N. Lynn, Hints on Making-up (1895), или S. J. A. Fitzgerald, How to make up: a practical guide for amateurs (1912), наряду съ названными выше нѣмецкими, вполнѣ заслуживали бы если не перевода на русскій языкъ, то, по крайней мѣрѣ, серьезнаго вниманія со стороны составителей русскихъ руководствъ по гриму.

За то почти въ полномъ пренебреженіи находится обученіе гриму у актеровъ французскихъ и итальянскихъ. На лучшихъ парижскихъ сценахъ наблюдательный художникъ найдетъ превосходные образцы дикціи и тона въ ихъ ближайшемъ и изящнѣйшемъ соотвѣтствіи съ характеромъ сценическаго лица и съ моментомъ даннаго душевнаго настроенія, но на отдѣлку собственно живописной части роли, на гримъ и костюмъ, французы обращаютъ очень мало вниманія. Этимъ объясняется и то обстоятельство, что во французской театральной литературѣ до сихъ поръ не имѣется сколько-нибудь значительныхъ сочиненій по этому предмету. Еще меньше заботятся о гримѣ итальянскіе артисты: вѣдь знаменитый отецъ нынѣшней итальянской драматической школы, Беллоти-Бонъ, провозглашалъ принципъ, въ силу котораго артистъ во всѣхъ роляхъ долженъ, въ сущности, оставаться самимъ собою, не перевоплощаясь въ изображаемое лицо, а только переживая собственной душой и на свой ладъ тѣ чувства, которыми надѣлено это лицо въ пьесѣ. Оттого и неудивительно, что итальянцы играютъ не только Гамлета, но, кажется, даже Людовика XI и Нерона—съ усами: «дѣло не въ усахъ, а въ душѣ».

Въ нашей литературѣ едва ли не первымъ изъ руководствъ по гриму явился «Курсъ театральной гримировки» московскаго артиста К. С. Шиловскаго-Лошивскаго, напечатанный въ «Артистѣ» 1890 г. и составленный, отчасти, по Альтману. Почти одновременно, въ 1891 г., въ Москвѣ же вышла книжка Леонтьева «Натуральная школа сценическаго искуства», гдѣ также удѣлено много мѣста вопросамъ грима. Наконецъ, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, въ московскомъ журналѣ «Театралъ», появился «Опытъ руководства къ сценическому гриму» А. К. Воскресенскаго,—совсѣмъ не-

большая книжка, второе изданіе которой, совершенно переработанное и значительно дополненное, теперь лежитъ передъ нами.

Руководство г. Воскресенскаго задумано и исполнено по очень широкой, можно сказать, исчерпывающей предметъ, программѣ. Авторъ совершенно правильно не ограничился одной только технической стороной дѣла, которая, по его мнѣнію, имѣетъ лишь второстепенное значеніе,—и на первомъ мѣстѣ поставилъ изученіе тѣхъ данныхъ, на которыхъ основывается формированіе типовъ. Послѣ краткаго очерка исторіи грима и косметики онъ даетъ популярное изложеніе анатоміи головы, обращая, конечно, особенное вниманіе на дѣйствіе мышцъ лица и шеи; затѣмъ отмѣчаетъ тѣ характерныя черты, въ которыхъ обнаруживаются вліянія на внѣшній видъ человѣка различныхъ обстоятельствъ: возраста, болѣзней, темперамента, тѣхъ или иныхъ чувствъ, страстей, профессій и т. д. Далѣе онъ опредѣляетъ расовыя отличія,—цвѣтъ кожи, волосъ, характеръ лица,—и, наконецъ, разсматриваетъ европейскія моды въ отношеніи прически и ношенія растительности на лицѣ. Эта часть руководства даетъ теоретическія основы для техники грима, которой посвящена вторая часть книги. Здѣсь подробно разсматриваются условія грима, какъ, напр., разстояніе сцены отъ зрителя, различные виды освѣщенія, цвѣтовые контрасты, свѣтотѣнь и пр. Затѣмъ авторъ даетъ рядъ практическихъ указаній относительно матеріаловъ для грима,—пудры, бѣлилъ и румянъ, карандашей, красокъ и пр. Здѣсь, между прочимъ, отмѣчены и новыя матовыя краски, изготовляемыя, по указаніямъ г. Воскресенскаго, С.-Петербургской Химической Лабораторіей. Слѣдующій отдѣлъ руководства посвященъ общимъ замѣчаніямъ о пріемахъ гримировальнаго искусства и способахъ его удобнѣйшаго изученія,—для чего, между прочимъ, рекомендуется гримированіе фотографическихъ снимковъ, гипсовыхъ головъ и масокъ. Изложивъ затѣмъ технику гримированія красками, авторъ подробно останавливается на гримѣ отдѣльныхъ частей лица,—бровей, глазъ, носа, рта, подбородка и т. д. и, въ заключеніе, даетъ практическіе совѣты относительно гигіены лица. Книга иллюстрирована многочисленными рисунками, къ сожалѣнію,—только черными, такъ какъ

рисунки въ краскахъ значительно увеличили бы стоимость изданія. Несомнѣннымъ достоинствомъ руководства г. Воскресенскаго слѣдуетъ признать стремленіе автора избѣжать шаблона и вызвать въ учащихся самостоятельное отношеніе къ работѣ, основанной на изученіи собственнаго лица. «Актеръ долженъ отдавать себѣ отчетъ въ каждомъ штрихѣ,—знать, какое впечатлѣніе этотъ штрихъ вызоветъ у зрителя». Въ гримѣ же по шаблону обыкновенно вовсе не считаются съ тѣмъ, насколько то или другое дѣйствіе цѣлесообразно, и совершенно упускаютъ изъ вида, что одна и та же черта на различныхъ лицахъ вызываетъ разное впечатлѣніе. Приложенный въ концѣ книги списокъ сочиненій, которыми пользовался авторъ и содержаніе которыхъ выходитъ далеко за предѣлы собственно теоріи и практики грима, также указываетъ на желаніе дать учащимся средства къ возможно болѣе широкому самостоятельному знакомству съ современною постановкою вопросовъ, относящихся къ формированію типа и внѣшнему выраженію различныхъ душевныхъ состояній.

Руководство П. А. Лебединскаго существенно отличается отъ книги г. Воскресенскаго тѣмъ, что не только выдвигаетъ практическую сторону дѣла на первый планъ, но не даетъ почти никакихъ общихъ теоретическихъ указаній, которыя могли бы быть положены въ основу самостоятельнаго изученія грима. Составитель относится къ «теоріи», повидимому, даже съ нѣкоторымъ пренебреженіемъ,—вродѣ того, какъ обыватель говоритъ о «философіи». И эту точку зрѣнія вполнѣ одобряетъ артистъ А. П. Петровскій, любезно согласившійся прибавить къ книжкѣ г. Лебединскаго свое послѣсловіе. Онъ съ удовольствіемъ отмѣчаетъ, что «здѣсь нѣтъ теоретическихъ мечтаній, здѣсь нѣтъ научнаго тумана», а наоборотъ,—все ясно и просто. Какъ примѣръ «простоты», можно указать на стр. 22, гдѣ сообщаются свѣдѣнія объ анатоміи головы и прежде всего говорится, что «голова человѣка состоитъ изъ плотныхъ и жидкихъ частей» (!). Конечно, г. Лебединскій хорошо сдѣлалъ, что избавилъ своихъ читателей отъ «теоретическихъ мечтаній» подобнаго сорта; но не знаю, насколько правъ почтенный г. Петровскій, упрекающій руководство

г. Воскресенскаго за то, что оно «нѣсколько перегружено матеріаломъ по анатоміи, физіологіи и патологіи», и на этомъ основаніи рекомендующій книжку г. Лебединскаго, какъ «единственное полное и дѣльное руководство».

Что касается содержанія «единственно полнаго и дѣльнаго руководства», то о немъ, прежде всего, надо сказать, что собранный составителемъ довольно обширный матеріалъ расположенъ крайне безпорядочно, безъ всякой системы. Послѣ неполныхъ двухъ страничекъ о значеніи грима, изъ которыхъ читатель опять-таки узнаетъ, что у насъ ничего «дѣльнаго» по этой части нѣтъ, идутъ «нѣсколько замѣчаній объ исторіи гримировальнаго искусства», которыя съ большою пользою для «дѣльности» могли бы быть выпущены, такъ какъ здѣсь сообщаются, напр., такія свѣдѣнія, что праздникъ Діониса (какой?) справлялся восемь дней и сопровождался драматическими представленіями, которыя назывались *мистеріями»* (?!), или что «древній театръ» (гдѣ?) *въ сущности* не зналъ грима (а не «въ сущности»?), что употребленіе театральныхъ масокъ изъ Греціи перешло въ Италію и т. д. Далѣе опять идутъ разсужденія о значеніи грима и о разныхъ способахъ гримировки, о наклейкахъ и т. п., краткія свѣдѣнія по анатоміи головы и шеи, совѣты, какъ смывать съ лица гримъ. Потомъ говорится о матеріалахъ для грима, о парикахъ и лицевой растительности, о вліяніи освѣщенія, о тройномъ зеркалѣ, и тутъ же—объ опредѣленіи «главнаго характера въ лицѣ» (?). Далѣе слѣдуютъ наставленія, касающіяся гримировки лица различныхъ возрастовъ, особо говорится о гримѣ носа, щекъ, рта и подбородка,—различныхъ болѣзней, національностей, о прическахъ женскихъ и мужскихъ, о заклейкѣ собственной растительности, а послѣ всего этого—опять объ «основныхъ правилахъ» грима, о краскахъ, мазяхъ и т. п., и, наконецъ, о самообученіи. Нельзя не замѣтить, что такой порядокъ—или, вѣрнѣе, полный безпорядокъ въ расположеніи матеріала очень неудобенъ для читателя, которому приходится объ одномъ и томъ же предметѣ искать свѣдѣній по всей книгѣ.

Особенностью руководства г. Лебединскаго является также включеніе въ него особой статьи о характерномъ гримѣ въ классическихъ

роляхъ. Здѣсь даются техническія указанія относительно грима въ шести женскихъ и десяти мужскихъ роляхъ,—указанія самаго шаблоннаго свойства и притомъ—не всегда удобопонятныя. Такъ, напр., для Царя Өедора рекомендуются «негустые, свѣтло-русые, подстриженные волосы»; какъ—«подстриженные»? спереди, сзади, съ боковъ? У Франца Моора, по совѣту автора руководства, должны быть «черные, короткіе, вьющіеся волосы, спадающіе легкими завитками на лобъ»; а черезъ 15 страницъ находимъ изображеніе того же Франца—въ бѣломъ пудреномъ парикѣ. Чему же вѣрить? Далѣе: почему, напр., леди Макбетъ должна отличаться «титанической мощью», а не представлять собою, наоборотъ, слабое, хрупкое созданіе, все сотканное изъ однихъ нервовъ, которыми она только и живетъ? Да и вообще для чего навязывать артисту или артисткѣ трафаретныя маски «злодѣя», «героя», «кокетки», «пьяницы» и т. д., когда каждый исполнитель каждой роли долженъ самъ разработывать ее какъ съ внутренней, такъ и съ внѣшней, живописной, ея стороны, соображаясь, прежде всего, съ данными собственной натуры и фигуры?

Небольшая книжечка, изданная фирмой Разсохина подъ заглавіемъ: «Гримировка», не претендуетъ на «единственную дѣльность», но въ качествѣ начальнаго руководства является гораздо болѣе пригодною, чѣмъ безтолковая компиляція г. Лебединскаго. Здѣсь, въ очень короткомъ, сжатомъ и систематическомъ изложеніи, желающій научиться гриму найдетъ самыя необходимыя свѣдѣнія вмѣстѣ съ ясными и простыми толкованіями. Для начальнаго обученія,—такъ сказать, для грамоты искусства, эту книжку можно смѣло рекомендовать.

П. Морозовъ.

Библіотека В. В. Протопопова. Bibliothèque de M. Victor Protopopoff. Театръ. Théatre. С.-Петербургъ. St. Pètersbourg. 1912 in 8⁰ 145+ +2 н.н.+3 стр. приложеній.

Появленіе подобныхъ описаній нельзя не привѣтствовать: при той бѣдности библіографіи о театрѣ, которая существуетъ у насъ, описанія частныхъ библіотекъ являются отчасти справочными книгами для всѣхъ интересующихся театромъ и занимающихся библіографіей. Разсматривая съ этой точки зрѣнія книгу г. Протопопова нельзя не пожалѣть, что нигдѣ въ описаніи не указаны ни форматъ книги, ни число страницъ; кромѣ этого, во многихъ случаяхъ указанія очень лаконичы, напр.: «съ портретомъ», но способъ воспроизведенія портрета не указанъ; между тѣмъ есть указаніе, на нашъ взглядъ, совершенно излишнее,—это номера полокъ, на которыхъ стоятъ книги.

Описаніе библіотеки раздѣлено на 22 отдѣла и заключаетъ въ себѣ 2161 названій, среди которыхъ есть очень цѣнныя и рѣдкія изданія, но есть и книги, не имѣющія прямого отношенія къ театру, напр. «А. Ильинъ. Медали въ честь А. С. Пушкина» или «Aventino. По слѣдамъ Гоголя въ Римѣ».

Изданіе снабжено иллюстраціями, между которыми попалъ довольно извѣстный портретъ Императора Павла I въ молодости, казалось бы не имѣющій отношенія къ театру.

Но въ общемъ, книга г. Протопопова—цѣнный вкладъ въ библіографію о театрѣ.

Книга напечатана въ ограниченномъ числѣ экземпляровъ и въ продажу не поступитъ.

В. Адарюковъ.

Г. М. Князевъ. Основанія эстетики въ приложеніи къ балетному искусству. Спб. 1912.

Авторъ этой книжки — преподаватель балетнаго отдѣленія Императорскаго С.-Петербургскаго Театральнаго Училища, и книжка ближайшимъ

образомъ предназначается служить пособіемъ для учащихся въ этомъ училищѣ. Этимъ обусловливается какъ ея сравнительно очень небольшой объемъ, такъ и характеръ ея изложенія, которое авторъ стремился сдѣлать насколько можно болѣе общедоступнымъ. Задача — не изъ легкихъ, потому что вопросы эстетики, по самому существу своему, какъ вопросы философскіе и связанные съ очень тонкими оттѣнками мысли, трудно вывести изъ отвлеченно-научнаго изложенія въ область «просторѣчія». Тѣмъ не менѣе, авторъ, вполнѣ владѣющій своимъ предметомъ, сумѣлъ даже и для самыхъ трудныхъ эстетическихъ опредѣленій найти удобопонятныя выраженія и приблизить научные вопросы къ умственному кругозору своихъ учениковъ и ученицъ. Въ этомъ нельзя не видѣть большой заслуги. Простота и ясность изложенія, безъ ущерба, вообще, для научности, дѣлаютъ книгу г. Князева интересной и поучительной не только для того тѣснаго круга читателей, для котораго она прежде всего назначалась, но и для широкой публики, которой не чужды разсматриваемые авторомъ вопросы. Читатели, желающіе углубить и расширить свои свѣдѣнія въ этой области, легко могутъ это сдѣлать, благодаря обширнымъ указаніямъ спеціальной литературы на русскомъ и иностранныхъ языкахъ, которою авторъ сумѣлъ воспользоваться, не загромождая своей книги излишними цитатами.

Содержаніе книги не только исчерпываетъ данное ей заглавіе, но идетъ и нѣсколько шире и дальше. Авторъ даетъ опредѣленіе эстетики, разъясняетъ понятія о красотѣ, объ эстетическомъ впечатлѣніи, объ изящномъ искусствѣ и художественномъ творчествѣ; далѣе слѣдуетъ классификаціи изящныхъ искусствъ, общія замѣчанія о чувственно-пріятныхъ формахъ воспріятія красоты въ природѣ и въ искусствѣ, — о линіяхъ, освѣщеніи, цвѣтахъ, о симметріи, пропорціональности, о гармоніи, мелодіи, ритмѣ и пр. Отъ этой общей части авторъ переходитъ къ балету, опредѣляетъ эстетическое значеніе составныхъ его элементовъ, — живописи, музыки, танца, останавливаясь, конечно, въ особенности на послѣднемъ. Послѣднія три главы книги, самыя важныя по своему содержанію, посвя-

щены эстетикѣ танца, исторіи балета, какъ изящнаго искусства, и разъясненію понятія о балетѣ, какъ о хореографической драмѣ, въ связи съ опредѣленіемъ сущности сценическаго искусства. Эта часть книги заслуживаетъ особеннаго вниманія, потому что здѣсь устанавливается основная точка зрѣнія автора на свой предметъ.

Прежде чѣмъ перейти собственно къ балету, авторъ даетъ краткій очеркъ исторіи танцевъ—народныхъ и общественныхъ, замѣчая, что первые «являются какъ бы образною психологіею народности». При этомъ онъ не указываетъ, однако, на главную характерную особенность какъ народной пляски, такъ и салонныхъ танцевъ «парами», — именно, на то, что они представляютъ собою не что иное, какъ схематическое изображеніе любовнаго ухаживанья мужчины за женщиной и связанныхъ съ нимъ эпизодовъ страсти, равнодушія, ревности, соперничества и т. п. Съ этой точки зрѣнія интересно прослѣдить, какъ различныя фигуры танца отражаютъ въ себѣ и характеръ даннаго народа и тѣ или иныя условія общественныхъ отношеній. Сравните, напримѣръ, бурное испанское фанданго, которое, если въ немъ участвуютъ трое, т. е. два кавалера и одна дама, изображаетъ прямо ножевое побоище между соперниками изъ-за обладанія красавицей, которая перекидывается отъ одного къ другому,— и чинный менуэтъ, гдѣ кавалеръ и дама держатъ другъ друга только кончиками пальцевъ, отдалившись на всю длину обѣихъ рукъ, и всѣми своими движеніями такъ ярко иллюстрируютъ церемонную галантность эпохи Людовика XIII, отеля Рамбулье и «преціознаго» тона придворныхъ маркизовъ. Общественные танцы относятся къ народнымъ пляскамъ такъ же, какъ изящная художественная поэзія къ непосредственному народному пѣснотворчеству; они, по справедливому замѣчанію г. Князева, «представляютъ характерныя проявленія соотвѣтствующихъ формъ общественныхъ отношеній, какъ бы отвердѣвшія формы живого, подвижнаго искусства общественности». Но принимаемая въ книгѣ классификація этихъ танцевъ съ раздѣленіемъ на періоды итальянскій, французско-англійскій и нѣмецко-славянскій, придуманная нѣмецкими писателями, кажется слишкомъ искус-

ственной и едва ли можетъ имѣть серьезное значеніе. Намъ она представляется только общей схемой, подсказанной привычнымъ стремленіемъ нѣмецкихъ ученыхъ къ систематизаціи. Вѣдь сущность дѣла, съ указанной нами выше точки зрѣнія — изображенія любовныхъ отношеній — мало измѣняется отъ того, выступаютъ ли пары въ торжественномъ маршѣ, или въ менуэтѣ, или кружатся въ полькѣ или вальсѣ; притомъ, если два послѣдніе танца и подходятъ подъ опредѣленіе «нѣмецко-славянскихъ», то, съ другой стороны, вѣдь «польскій» есть несомнѣнное «церемоніальное шествіе» и, стало быть, его пришлось бы отнести къ «итальянскимъ» танцамъ?

Въ слѣдующей главѣ, посвященной историческому опредѣленію понятія о балетѣ, какъ изящномъ искусствѣ, авторъ сообщаетъ свѣдѣнія о томъ, какъ первоначальный балетъ-дивертисментъ постепенно переработывался въ балетъ-оперу и балетъ-пантомиму, и излагаетъ основныя идеи знаменитаго реформатора балетнаго искусства, Новерра, котораго Гаррикъ называлъ «Шекспиромъ танца». Новерръ поставилъ балету совершенно новыя задачи. По его опредѣленію, балетъ есть «безмолвная драма» — и, подобно драмѣ литературной, долженъ имѣть извѣстный, опредѣленный сюжетъ, который развивался бы на глазахъ зрителей въ дѣйствіи. При этомъ, отказавшись отъ помощи слова, балетъ для выраженія хода дѣйствія, движенія опредѣляющихъ его страстей и проникающей содержаніе цѣлаго поэзіи пользуется мимикой, пантомимой, пластикой и танцами, которые въ совокупности и образуютъ истинное балетное искусство. Съ этой точки зрѣнія, танцы въ балетѣ не должны являться однимъ дивертисментомъ, но должны, какъ и все прочее, вытекать изъ дѣйствія, заключать въ себѣ извѣстную идею и характеръ, а, слѣдовательно, должны быть тѣсно связаны съ мимикою. Балетмейстеръ долженъ дать публикѣ интересную поэму, а не скучный дивертисментъ безжизненныхъ танцевъ... Г. Князевъ справедливо замѣчаетъ, что эти идеи Новерра, бывшія для своего времени цѣлымъ откровеніемъ, и до сихъ поръ еще не получили безусловнаго признанія и реальнаго приложенія въ прак-

тикѣ искусства. Со второй половины XIX столѣтія замѣчается, напротивъ, паденіе балета, выражающееся въ забвеніи принциповъ Новерра и въ обратномъ поворотѣ къ формѣ балета-оперы и балета-дивертисмента, — въ видѣ особаго рода зрѣлища, феерiи, завладѣвшей сценою и сосредоточившейся на декораціяхъ, костюмахъ, бутафоріи, бьющихъ на зрительные нервы калейдоскопическихъ сочетаніяхъ массъ и группировокъ, цвѣтовыхъ, свѣтовыхъ и разныхъ другихъ эффектахъ и аксессуарахъ, ничего общаго собственно съ балетнымъ искусствомъ не имѣющихъ. При этомъ смыслъ, драма балетнаго дѣйствія, отступили на задній планъ, если не затерялись совсѣмъ, а вмѣстѣ стала исчезать и всякая руководящая идея, дѣлающая изъ балета цѣльное художественное произведеніе, дающая смыслъ и внутреннее содержаніе танцамъ и связывающая ихъ съ дѣйствіемъ; стало падать искусство мимики, стало исчезать и истинное искусство танцевъ, замѣняясь противоестественными эффектами, вычурными положеніями, техникой ради самой техники, девизомъ которой является нелѣпое выраженіе: «la danse est contre la nature», противоположное положенію Новерра: «la danse est la copie fidéle de la belle nature». Эстетики начинаютъ смотрѣть на балетъ, какъ на средство удовлетворенія «лишь пошлой жаждѣ глазѣть», а на танецъ—какъ на «рудиментъ, органъ, вслѣдствіе перемѣны условій жизни лишившійся употребленія», или пережитокъ, утратившій всякій смыслъ. Къ этому надо прибавить еще и полную безсмыслицу содержанія большинства балетовъ, которая не можетъ не возмущать даже наименѣе требовательнаго зрителя, ибо глупость противна даже и тогда, когда она красива, и особенно противна тогда, когда красива. Стоитъ припомнить содержаніе такихъ, напримѣръ, образцовыхъ твореній нашей хореографіи, какъ «Талисманъ» или «Конекъ-Горбунокъ»... Г. Князевъ полагаетъ, что «все это относится лишь къ данному моменту въ исторической жизни балетнаго искусства и не касается его сущности, а будущее его все же находится на пути, указанномъ Новверромъ». Въ интересахъ искусства надо этому вѣрить, какъ ни слабо оправдывается это положеніе современной балетной практикой...

Послѣдняя глава книги трактуетъ о сущности сценическаго искусства и о балетѣ, какъ хореографической драмѣ. Здѣсь, совершенно неожиданно для читателя, обычная ясность изложенія какъ будто оставляетъ нашего автора, уступая мѣсто довольно сбивчивымъ разсужденіямъ. Желая опредѣлить сущность сценическаго искусства, г. Князевъ замѣчаетъ, что это искусство понимается различно: одни, будто бы, видятъ въ немъ «искусство выразительнаго чтенія въ соотвѣтственныхъ костюмахъ и гримѣ и въ болѣе или менѣе картинной обстановкѣ»; другіе, сосредоточивая вниманіе на содержаніи театральныхъ пьесъ, считаютъ драматическое дѣйствіе чѣмъ-то вродѣ «публичнаго преподаванія литературы, психологіи или соціологіи въ живыхъ картинахъ»; наконецъ, третьи «видятъ всю сущность сценическаго искусства въ возможно вѣрномъ и точномъ наглядномъ воспроизведеніи дѣйствительности, съ заботливымъ соблюденіемъ всѣхъ ея мелочей и ненужныхъ (кому?) подробностей». Прежде всего, позволительно усомниться въ самомъ существованіи людей, которые полагали бы *сущность* драматическаго искусства въ одномъ изъ тѣхъ частныхъ и внѣшнихъ признаковъ сценическаго представленія, о которыхъ здѣсь говорится; я, по крайней мѣрѣ, не могу себѣ представить человѣка, который, находясь въ здравомъ умѣ и твердой памяти, сталъ бы утверждать, что *сущность* драматическаго искусства заключается въ выразительномъ чтеніи безъ дѣйствія, или въ декораціяхъ, мебели и аксессуарахъ безъ говорящихъ и дѣйствующихъ лицъ. А затѣмъ, и самъ авторъ, нѣсколькими строками далѣе, соглашается, что эти, приведенныя имъ, «точки зрѣнія» не отвѣчаютъ «подлинной сущности» искусства. Дѣйствительно, это было бы все равно, какъ если бы мы стали говорить, напримѣръ, что сущность живописи заключается, по мнѣнію однихъ, въ масляныхъ краскахъ, а по мнѣнію другихъ—въ черныхъ или золоченыхъ рамахъ. Собственная «точка зрѣнія» г. Князева представляется также довольно странною. По его мнѣнію, сущность сценическаго искусства заключается въ «ритмическомъ движеніи человѣческаго тѣла въ пространствѣ». Съ точки зрѣнія балета— и даже не балета, а просто танца,—это опредѣленіе совершенно правильно,

потому что сущность танца именно въ этомъ и заключается; но, вѣдь, и понятіе балета гораздо шире понятія танца, а «сценическое искусство» неизмѣримо шире балета; какъ же можно все его сводить къ ритмическому движенію тѣла? Далѣе слѣдуетъ уже совсѣмъ неудобовразумительное разсужденіе о томъ, что «эстетическая основа драматической игры состоитъ въ соглашеніи артистомъ, по закону мускульной синергіи, своего внутренняго органическаго ритма съ ритмомъ изображаемаго лица и внѣшней окружающей его жизни, и сценическій темпераментъ или драматическое дарованіе опредѣляется соотвѣтственною свободою и гибкостью внутренняго ритмическаго самоопредѣленія человѣка, способностью его ритмично заражаться внѣшнимъ переживаніемъ и заражать ими другого». Не забудемъ, что, вѣдь, тутъ дѣло идетъ о ритмическомъ движеніи *тѣла въ пространствѣ*, а не о томъ, что можно назвать ритмомъ душевныхъ движеній; какъ же понять и согласовать между собою приведенныя опредѣленія?

Повидимому, недоразумѣніе произошло изъ-за желанія подвести всѣ разнообразныя проявленія сценическаго искусства подъ одну простую, и притомъ—чисто-механическую формулу; но если балетъ, въ самой значительной и характерной своей части, дѣйствительно строится по законамъ механики, то въ приложеніи къ драмѣ можно говорить о механикѣ только развѣ въ переносномъ смыслѣ,—какъ о механикѣ души. Сущность драматическаго искусства—вовсе не въ движеніи тѣла въ пространствѣ, а въ движеніи души и въ полномъ сліяніи личности творящаго художвика съ объектомъ его творчества. Именно этою своею особенностью сценическое искусство существенно отличается отъ всѣхъ другихъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, оно есть искусство синтетическое, т. е. объединяющее въ себѣ элементы всѣхъ остальныхъ искусствъ: живописи, ваянія, зодчества, музыки, поэзіи, отъ которыхъ оно беретъ и декорацію, и обстановку сцены, и костюмъ, позу, группировку лицъ, ритмъ движеній и, наконецъ, поэтическое выраженіе человѣческаго духа. Въ этомъ послѣднемъ заключается высшая задача сценическаго искуства, и разрѣшается она пресуществленіемъ субъекта,

актера, въ объектъ, имъ создаваемый, въ драматическое дѣйствующее лицо. Это-то и составляетъ подлинную сущность искусства. А затѣмъ,— всякое сценическое дѣйствіе, конечно, происходитъ «въ пространствѣ», и актеръ, когда онъ двигается на сценѣ, конечно, не можетъ иначе двигаться, какъ по законамъ механики; но будутъ ли эти его движенія «ритмическими» или не ритмическими,—это зависитъ отъ характера изображаемаго имъ лица; во всякомъ случаѣ, это—только подробность, и далеко не первостепенной важности. Въ числѣ тѣхъ средствъ, которыми болѣе всего орудуетъ драматическое искусство, «движеніе», въ самомъ общемъ смыслѣ этого слова, т. е. мимика и жестикуляція, имѣютъ, конечно, очень важное значеніе, но отнюдь не исключительное, потому что драматическій артистъ имѣетъ въ своемъ распоряженіи средство еще болѣе могучее,— слово и его *интонацію*, которой никогда не можетъ замѣнить никакая музыка, никакой жестъ. Но г. Князевъ, разсматривающій сценическое искусство съ точки зрѣнія безсловеснаго балета, совершенно правъ, выдвигая на первый планъ мимику и жестъ, въ которомъ онъ видитъ, такъ сказать, беззвучное слово. Съ точки зрѣнія тѣхъ идеальныхъ задачъ, какія онъ желалъ бы поставить балету и которыя именно въ этой области искусства еще очень далеки хотя бы отъ приблизительнаго осуществленія, онъ видитъ богатый матеріалъ для художественнаго творчества въ тѣхъ безотчетныхъ душевныхъ переживаніяхъ, которыя не могутъ быть выражены ни словомъ, ни красками, ни средствами поэзіи, и могутъ найти себѣ выраженіе только въ музыкѣ и въ наглядномъ проявленіи ея ритмическаго содержанія—танцѣ или балетномъ искусствѣ. Можетъ быть, это и дѣйствительно такъ,—спорить не станемъ; замѣтимъ только, что современный балетъ очень мало отвѣчаетъ этой задачѣ...

Книжка иллюстрирована интересными рисунками и музыкальными отрывками. *П. Морозовъ.*

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

на новый ежемѣсячный журналъ **ИСТОРІИ** и **ИСТОРІИ ЛИТЕРАТУРЫ**

ГОЛОСЪ МИНУВШАГО,

издаваемый при постоянномъ участіи въ редакціи

А. К. ДЖИВЕЛЕГОВА, С. П. МЕЛЬГУНОВА, П. Н. САКУЛИНА и В. И. СЕМЕВСКАГО.

Журналъ посвящается разработкѣ вопросовъ исторіи и исторіи литературы, РУССКОЙ и ВСЕОБЩЕЙ.

Въ выборѣ темъ и въ характерѣ изложенія журналъ будетъ избѣгать всего, носящаго узко-спеціальный характеръ, и имѣть въ виду

ИНТЕРЕСЫ ШИРОКИХЪ КРУГОВЪ ЧИТАТЕЛЕЙ.

Программа журнала:

I. Историческая беллетристика.
II. Мемуары, записки, дневники и письма современниковъ.
III. Научныя статьи по вопросамъ русской и всеобщей исторіи, исторіи литературы, философіи, искусства и археологіи.
IV. Различные матеріалы по исторіи, исторіи литературы и т. д.
V. Біографіи русскихъ и иностранныхъ дѣятелей.
VI. Критика и библіографія.
VII. Новости русской и иностранной науки.
VIII. Обзоръ журналовъ, русскихъ и иностранныхъ.
IX. Хроника.

Журналъ будетъ иллюстрированъ картинами изъ прошлаго и портретами дѣятелей русскихъ и иностранныхъ и выходить ежемѣсячно книгами, размѣромъ въ 20 листовъ, начиная съ января 1913 года.

До настоящаго времени согласились принять участіе: *проф. С. В. Аскеназы, проф. Г. Е. Афанасьевъ, поч. акад. К. К. Арсеньевъ, проф. Ѳ. Д. Батюшковъ, П. И. Бирюковъ, поч. акад. П. Д. Боборыкинъ, проф. М. М. Богословскій, В. Я. Богучарскій, В. Д. Бончъ-Бруевичъ, В. Н. Бочкаревъ, Н. Л. Бродскій, В. Я. Брюсовъ, проф. В. П. Бузескулъ, И. П. Бѣлоконскій, прив.-доц. Н. П. Василенко, А. М. Васютинскій, поч. акад. А. Н. Веселовск-й, проф. С. А. Венгеровъ, проф. П. Г. Виноградовъ, проф. Р. Ю. Випперъ, М. Л. Вишницеръ, Е. Н. Водовозова, В. В. Водовозовъ, Ч Вѣтринскій, Г. П. Георгіевскій, М. О. Гершензонъ, С. М. Горяиновъ, прив.-доц, Ю. В. Готье, проф. Э. Д. Гриммъ, А. Е. Грузинскій, проф. М. С. Грушевскій, акад. М. А. Дьяконовъ, проф. М. В. Довнаръ-Запольскій, пр.-доц. Д. Н. Егоровъ, проф. А. Е. Ефименко, проф. В. А. Желѣзновъ, Р. В. Ивановъ-Разумникъ, И. И. Игнатовичъ, И. Н. Игнатовъ, проф. В. С. Иконниковъ, В. В. Каллашъ, проф. Н. И. Карѣевъ, проф. А. А. Кизеветтеръ, проф. М. М. Ковалевскій, прив.-доц. П. С. Коганъ, Л. С. Козловскій, поч. акад. А. Ѳ. Кони, А. А. Корниловъ, В. Г. Короленко, проф. С. А. Корфъ, акад. Н. А. Котляревскій, К. С. Кузминскій, прив.-доц. І. М. Кулишеръ, прив.-доц. Н. К. Кульманъ, акад. А. С. Лаппо-Данилевскій, Н. О. Лернеръ, М. К. Лемке, проф. И. В. Лучицкій. Е. А. Ляцкій, проф. А. А. Мануиловъ, Б. Л. Модзалевскій, В. А. Мякотинъ, В. П. Обнинскій, акад. Д. Н. Овсянико-Куликовскій, В. Н. Перцевъ, проф. Д. М. Петрушевскій, пр.-доц. Н. К. Пиксановъ, прив.-доц. В. И. Пичета, М. Н. Покровскій, проф. М. М. Покровскій, Т. И. Полнеръ, С. Н. Прокоповичъ, А. С. Пругавинъ, проф. М. И. Ростовцевъ, В. А. Розенбергъ, проф. М. Н. Розановъ, прив.-доц. Н. И. Романовъ, Н. С. Русановъ, И. С. Рябининъ, проф. А. Н. Савинъ, В. И. Саитовъ, С. Г. Сватиковъ, Н. П. Сидоровъ, проф. В. В. Сиповскій, В. И. Срезневскій, прив.-доц. Б. И. Сыромятниковъ, проф. М. Н. Сперанскій, проф. Е. В. Тарле, проф. Н. Н. Фирсовъ, пр.-доц. С. Ѳ. Фортунатовъ, пр.-доц. В. М. Фриче, проф. М. М. Хвостовъ, А. А. Чебышевъ, акад. А. А. Шахматовъ, прис.-доц. А. И. Яковлевъ, Н. А. Янчукъ и друг.*

Полный списокъ сотрудниковъ будетъ опубликованъ особо.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ: на годъ **8** руб., на 1/2 года **4** руб., на одинъ мѣсяцъ **1** руб.

Подписка принимается: Въ Москвѣ: 1) Въ конторѣ журнала, Пятницкая, типографія Т-ва И. Д. Сытина; 2) въ Отдѣлѣ подписныхъ изданій Т-ва И. Д. Сытина (Кузнецкій Мостъ, д. кн. Гагарина); 3) въ конторѣ «Русскаго Слова» (Тверская); 4) во всѣхъ розничныхъ магазинахъ Т-ва И. Д. Сытина. **Въ Петербургѣ** и другихъ городахъ въ отдѣленіяхъ Т-ва И. Д. Сытина, а также въ книжномъ складѣ «Провинція» (Спб., Стремянная, 6). **Адресъ Редакціи:** Москва, Знаменка, д. № 15, кв. № 15.

Редакторъ-издатель ***С. П. Мельгуновъ.***

Типографія Императорскихъ Спб. Театровъ, Моховая, 40.

СЕЗОНЪ 1882—1883 годовъ.

I. ОБЩІЯ ЗАМѢЧАНІЯ.

Реформаторская дѣятельность, начатая въ предшествующемъ сезонѣ, продолжалась и въ разсматриваемомъ. Прежде всего былъ разрѣшенъ вопросъ о вознагражденіи авторовъ драматическихъ произведеній и оперъ [48]). Дирекція театровъ съ этого сезона стала принимать драматическія произведенія и оперы для постановки на сцену лишь по подробному письменному условію съ авторомъ произведенія. Въ этомъ условіи должно было быть обозначено, для всѣхъ ли Императорскихъ театровъ или для одного изъ нихъ и какого именно, на какой срокъ или безсрочно, или на какое число представленій дирекція принимаетъ піесу. Во все время дѣйствія заключеннаго съ дирекціей условія авторъ не имѣлъ права отдавать своего произведенія для постановки на частныхъ сценахъ Петербурга и Москвы подъ опасеніемъ взысканія обусловленнаго штрафа, но принятіе дирекціею піесы не лишало автора права дозволить представленіе этой піесы на провинціальныхъ театрахъ. О принятіи въ репертуаръ Императорскихъ театровъ піесы, одобренной театрально-литературнымъ комитетомъ, авторъ подавалъ въ дирекцію заявленіе, по полученіи котораго, въ теченіе мѣсяца, дирекція объявляла автору, согласна ли поставить его піесу и приблизительно въ какой срокъ. Піеса, не поставленная дирекціею въ срокъ, или уже поставленная и принятая безсрочно, но не игранная въ продолженіе двухъ лѣтъ со дня послѣдняго представленія на сценѣ Императорскихъ театровъ, поступала въ полное распоряженіе автора. Автору піесы, состоящей изъ 3-хъ и болѣе актовъ, по предварительно заявленному имъ желанію присутствовать на представленіи оной, давалось безплатно кресло въ томъ театрѣ, въ которомъ шла эта піеса. Вознагражденіе автору назначалось процентное съ валоваго сбора въ зависимости отъ рода произведеній: оригинальныя драматическія піесы оплачивались въ 2% съ акта до 4-хъ актовъ, съ піесы въ 4 и больше актовъ авторъ получалъ 10%; за

оперы гонораръ выдавался въ слѣдующемъ размѣрѣ: за оперу въ 1 актъ 3%, въ 2 акта 5%, 3 акта 8%, 4 и больше актовъ 10%, за передѣланныя и переводныя піесы гонораръ считался въ 1% съ акта, при чемъ число актовъ принималось то, какое было въ подлинникѣ.

Вторымъ крупнымъ дѣйствіемъ новой театральной дирекціи была реорганизація стараго театрально-литературнаго комитета, который, какъ писали [49]) въ то время, «натворилъ не мало чудесъ: браковалъ піесы Островскаго, пропускалъ подчасъ невозможную ерунду, налагалъ свое veto, будучи учрежденіемъ безапелляціоннымъ, и въ усъ себѣ не дулъ». Новый театрально-литературный комитетъ [50]) состоялъ подъ предсѣдательствомъ директора Императорскихъ театровъ изъ 6 литераторовъ, 4 артистовъ и 2 непремѣнныхъ членовъ отъ дирекціи: завѣдующаго русскою труппою и главнаго его режиссера; этотъ составъ раздѣлялся на 2 отдѣленія, въ каждомъ изъ нихъ засѣдали подъ предсѣдательствомъ одного изъ непремѣнныхъ членовъ 3 литератора и 2 артиста. Если піеса была забракована однимъ изъ отдѣленій не единогласно, то авторъ могъ просить ея разсмотрѣнія въ полномъ составѣ комитета. За каждое засѣданіе члены его получали по 10 рублей на человѣка. Комитетъ только рекомендовалъ піесы, выборъ же ихъ принадлежалъ дирекціи. Составъ перваго комитета для драматическихъ піесъ былъ слѣдующій. Предсѣдатель 1-го отдѣленія: Д. Григоровичъ, члены: Крыловъ, Зотовъ, Савина, Васильевъ, Сазоновъ, Горбуновъ. Предсѣдатель 2-го отдѣленія: А. Плещеевъ, члены: Незеленовъ, Боборыкинъ, Дюжикова, Шубертъ, Давыдовъ, Ленскій. На точно такихъ же началахъ былъ организованъ комитетъ и для опернаго театра,—конечно, литераторы были замѣнены композиторами. Отношеніе части прессы къ учрежденію комитетовъ было съ самаго начала отрицательнымъ; особенно рѣзко относилось «Новое Время», которое писало: «Ясно, что дирекція всетаки главная распорядительная сила и комитетъ только совѣтникъ. Если явится дѣйствительно выдающаяся вещь, то ни въ какомъ комитетѣ она не нуждается и чтеніе ея тамъ будетъ праздною формальностью и лишней тратой денегъ... А выборъ изъ пьесъ

обыкновенныхъ развѣ не можетъ дѣлать дирекція безъ постоянныхъ сотрудниковъ комитета и не стѣсняясь его приговорами? По нашему, не только можетъ, но и должна»; въ заключеніе своей большой статьи газета безапеляціонно высказывалась: «комитетъ будетъ задерживать только развитіе драматургической дѣятельности и вмѣстѣ съ тѣмъ развитіе частныхъ сценъ».

Если комитетъ при драматическомъ театрѣ не проявилъ за первое время ярко своей дѣятельности, то таковой же при русской оперѣ доказалъ [51]) своей дѣятельностью справедливость замѣчаній прессы. Онъ началъ свою дѣятельность пересмотромъ оперы барона Шелля «Статуя Командора», уже одобренной, и отвергнулъ ее, потомъ послѣдовало постановленіе комитета баллотировать другую оперу «Комикъ XVII столѣтія» Бларамберга тотчасъ послѣ исполненія ея композиторомъ, безъ всякаго болѣе основательнаго разсмотрѣнія. Послѣ этого постановленія два композитора Ю. И. Іогансенъ и Н. Ѳ. Соловьевъ вышли изъ состава комитета, оповѣстивъ о своемъ уходѣ письмами въ редакцію, когда же въ комитетѣ рѣшили не разсматривать оперу Мусоргскаго «Хованщину», вышелъ изъ комитета третій музыкантъ Римскій-Корсаковъ и преобладающимъ элементомъ въ комитетѣ остались пѣвцы и пѣвицы (Раабъ, Славина, Прянишниковъ, Мельниковъ, Стравинскій), которымъ предоставлялось рѣшать судьбу нашихъ композиторовъ—какъ не безъ ироніи писалось въ то время, «конечно, съ точки зрѣнія удобства партій примѣнительно къ главнымъ силамъ комитета». «Значеніе комитета, такимъ образомъ, низвелось до значенія учрежденія административнаго, въ которомъ присутствіе музыкантовъ и теоретиковъ скорѣе могло служить тормозомъ для дѣла, чѣмъ являться необходимымъ или полезнымъ».

Отмѣтимъ еще одно нововведеніе, о которомъ въ то время отзывались также, какъ о «новой эпохѣ въ исторіи русскаго театра» и которое состояло въ слѣдующемъ [52]): «въ редакціи газетъ отъ имени управляющаго драматическою труппою А. А. Потѣхина разосланы приглашенія на генеральную репетицію вновь разученной пьесы «Дѣло». Этотъ обычай прак-

тикуется во всемъ мірѣ и до сихъ поръ не былъ введенъ у насъ, вѣроятно, въ силу того обстоятельства, что при прежнихъ театральныхъ порядкахъ боялись «свѣта» и не столько гласности, сколько огласки разныхъ неурядицъ. Теперь же пришли, вѣроятно, къ убѣжденію, что чѣмъ больше свѣта, тѣмъ лучше, а тѣмъ паче въ такомъ свѣтломъ дѣлѣ, какъ сценическое искусство. Доброму почину и добрый привѣтъ»!

Вообще же изъ предположенныхъ реформъ во второй сезонъ подъ управленіемъ И. А. Всеволожскаго были проведены въ жизнь или, какъ говорили въ то время: «дирекція имѣетъ полное право записать въ свой активъ [53]):

1. въ принципѣ театральное дѣло поставлено на правильную дорогу,

2. обновленіе труппы,

3. добросовѣстную постановку пьесъ,

4. хорошій ансамбль,

5. сосредоточеніе актеровъ у суфлерской будки, незнаніе ролей, жалкая обстановка—все это отошло въ область преданій,

6. отмѣну разовыхъ и бенефисовъ,

7. свободу театровъ въ столицѣ.

Но... но появилось это злосчастное «но», разовые были уничтожены безповоротно, а къ бенефисамъ дирекція стала мало по малу возвращаться, причемъ для бенефисовъ, съ повышеніемъ цѣнъ, стали выбираться воскресенія и праздничные дни, т. е. тѣ дни, когда театромъ могла пользоваться та часть населенія, которая особенно нуждалась въ театрѣ и для которой театръ былъ школою. Понятно, что повышеніе цѣнъ и назначеніе бенефисовъ лишало ее возможности бывать вовсе въ театрѣ.

Это колебаніе дирекціей театровъ—отмѣна старыхъ порядковъ и возвращеніе къ нимъ—вызвало оригинальный протестъ со стороны драматурга и критика Д. Аверкіева [54]). Онъ писалъ слѣдующія строчки: «Мы считаемъ лично для себя невозможнымъ продолжать наши бесѣды о театрѣ. И причина тому въ возвращеніи дирекціи на путь бенефисовъ». И, дѣйствительно, на нѣкоторое время критическія замѣтки Д. Аверкіева исчезли съ газетныхъ столбцовъ.

II. Юбилейные спектакли.

Въ разсматриваемомъ сезонѣ было положено начало чествованію на русской сценѣ юбилеевъ ея выдающихся дѣятелей и выдающихся произведеній.

24 сентября состоялось чествованіе столѣтія со времени перваго представленія «Недоросля» «этой комедіи», какъ писалось въ то время, «имѣющей общественное значеніе и представляющей прототипъ «Горе отъ ума» и «Ревизора», хотя и стоящей ниже ихъ въ художественномъ отношеніи».

Вотъ описаніе этого чествованія въ Большомъ Театрѣ [55]): Посреди сцены возвышался бюстъ Фонвизина работы художника Бернштама, окруженный артистками и артистами русской труппы съ управляющимъ этой труппою А. А. Потѣхинымъ во главѣ. Артистъ Горевъ прочиталъ стихотвореніе Минскаго:

Сегодня торжество, достойное вполнѣ,
Чтобъ чествовать его общественному мнѣнью,
И знаменательно оно для насъ вдвойнѣ
По своему глубокому значенью...

. . . .

Фонвизина столѣтній юбилей
Есть также юбилей родной сатиры,
Оздоровляющей, живительной для всѣхъ.
Подъ покровительствомъ богини Мельпомены,
Сто лѣтъ назадъ, съ подмостковъ русской сцены
Открыто прозвучалъ сатиры юный смѣхъ,
  Смѣхъ честный, полный истины и жизни,
И—сила творчества и мысли такова!
Столѣтней давностью завоевалъ въ очизнѣ
  Свои гражданскія права!

. . . .

Съ тѣхъ поръ, какъ Недоросль написанъ, цѣлый вѣкъ
Прошелъ: но съ типами комедіи безцѣнной
  Еще донынѣ русскій человѣкъ

Встрѣчается, и тотъ же неизмѣнный,
Неумирающій, безсмертный Митрофанъ
Въ безчисленныхъ своихъ потомкахъ расплодился
И ждетъ, чтобъ на Руси у насъ явился
Другой сатирикъ, свой Аристофанъ,
Правдиво безпощадный и суровый,
Чтобъ заклеймить бичемъ сатиры новой
Несчастныхъ Митрофанушекъ орду,
Которыхъ мы теперь встрѣчаемъ всюду,
Забравшихся во всякую среду...
. . . .
Ты, Митрофанушка, нашъ роковой вопросъ,
Еще Фонвизинымъ отмѣченный когда то.

Послѣ чтенія стихотворенія Минскаго состоялось увѣнчаніе бюста вѣнками, затѣмъ А. А. Потѣхинъ прочелъ адресъ, полученный дирекціей театровъ отъ 2 отдѣленія Академіи Наукъ и, наконецъ, былъ поставленъ въ обстановкѣ и костюмахъ той эпохи «Недоросль». Исполненіе пьесы не удовлетворило критиковъ того времени, которые отмѣчали, что «исполненіе далеко не оправдало ожиданій, вызванныхъ тѣмъ, что всѣ, даже самыя мелкія, роли розданы были первымъ сюжетамъ»—артисты императорской сцены не сумѣли сыграть «Недоросля», лучше всѣхъ былъ г. Арди, игравшій Кутейкина.

Вслѣдъ за «Недорослемъ» Фонвизина петербургскій театръ чествовалъ столѣтіе рожденія Жуковскаго большимъ юбилейнымъ спектаклемъ [56]), въ которомъ участвовала не только драматическая, но и оперная труппа. Въ составъ этого спектакля вошли отрывки изъ оперы Чайковскаго «Орлеанская дѣва», чтеніе г-жею Савиною баллады «Свѣтлана» съ живыми картинами, концертное отдѣленіе съ участіемъ Велинской, Славиной, Стравинскаго, Прянишникова, драматическая поэма «Комоэнсъ» и «великолѣпный апоѳеозъ», которому предшествовало вѣнчаніе бюста поэта и чтеніе стихотвореній А. А. Потѣхинымъ и П. И. Вейнбергомъ.

Пресса того времени отмѣчала, что «живыя картины къ «Свѣтланѣ»

вышли плохи вслѣдствіе синяго ихъ освѣщенія, стушевавшаго всѣ фигуры, и къ довершенію бѣды постановка ихъ, вслѣдствіе явной нераспорядительности, то и дѣло замедлялась, такъ что г-жѣ Савиной приходилось по нѣсколько минутъ молча стоять на сценѣ и находиться такимъ образомъ въ неловкомъ положеніи. Исполненіе Чарскимъ роли умирающаго Камоэнса и Ленскимъ роли поэта мальчика Васко, озарившаго своими глубоко прочувствованными монологами о поэзіи отягченную горечью и мрачными заботами душу покинутаго людьми автора «Луизіады», совершенно не соотвѣтствовали «образцовой сценѣ», отрывки изъ оперы «Орлеанская дѣва» были также выбраны неудачно.

III. РУССКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

Главными новинками русской драматической сцены въ сезонъ 1882—83 гг. были слѣдующія пьесы: «Дѣло» Сухово-Кобылина (6 сентября), «Листья шелестятъ» Сумбатова (4 октября), «Мученики любви» Потѣхина (20 октября), «Не ко двору», 5 актная комедія Виктора Крылова (5 ноября), «Кручина» драма Шпажинскаго (25 ноября), «Легенда Стараго Замка», пьеса Бертольда (28 ноября), «Красавецъ-мужчина» Островскаго (6 января 1883 г.), «Медея», драма Суворина и Буренина (13 января), «Трогирскій Воевода», драма Д. Аверкіева (23 января), «Общество поощренія скуки», комедія Александрова (6 февраля), небольшая пьеса Трофимова «Лукавый попуталъ» (11 февраля), «На хуторѣ», сцены «начинающаго писателя съ большими задатками» П. Гнѣдича (23 февраля), «Супружеское счастье» Северина (псевдонимъ) (24 апрѣля). Кромѣ того, было поставлено нѣсколько небольшихъ переводныхъ и передѣланныхъ пьесъ, между ними передѣлка Плещеевымъ изъ французской комедіи «Le premier pas» и «небольшая новая пьеса, не имѣющая, конечно, никакого серьезнаго значенія, но принадлежащая къ разряду пьесокъ, вполнѣ пригодныхъ для любительскихъ спектаклей, пьеса г. Булацеля «По гнѣздышку и птичка».

Гвоздемъ русскаго драматическаго сезона—какъ принято обыкно-

венно выражаться -- была безусловно пьеса двухъ авторовъ А. С. Суворина и В. П. Буренина «Медея» [57]), и Незнакомецъ былъ правъ, когда въ одномъ изъ нумеровъ своей газеты, вскорѣ послѣ постановки «Медеи», напечаталъ: «теперь мнѣ болѣе чѣмъ когда нибудь ясно, что мы, авторы Медеи, побѣдили. Принимая въ соображенiе всю неистовавшую возлѣ насъ злобу и зависть, мы можемъ сказать прямо: c'est une victoire éclatante! Давно, давно уже не было такой пьесы, о которой было столько написано, вокругъ которой шла такая борьба». Распредѣленiе ролей въ пьесѣ было таково: Креонъ, царь Коринфскiй—Степановъ 1, Язонъ—предводитель аргонавтовъ—Ленскiй, Филоктетъ, философъ—Давыдовъ, Ономархъ, начальникъ стражи—Полтавцовъ, Медея, жена Язона—Стрепетова, Креуза, дочь Креона—Ильинская, Гора, нянька дѣтей Медеи—Абаринова, Дорида—г-жа Гезенская. Поставлена была пьеса въ бенефисъ артистки Александровой, данный ей за 25-лѣтiе ея артистической дѣятельности.

Незадолго до спектакля авторы выпустили въ свѣтъ свою драму отдѣльнымъ изданiемъ, при чемъ въ предисловiи были подробно изложены цѣль и намѣренiя авторовъ, указаны матерiалы, которыми пользовались авторы. Цѣль слѣдующая: «намъ кажется, что въ легендѣ о Медеѣ сказался народный разумъ, выразилось желанiе рѣзко поставить вопросъ о дѣтяхъ и о положенiи женщины». Матерiаломъ послужили чуть ли не всѣ драматическiя произведенiя о Медеѣ, начиная съ Еврипида.

Передъ постановкою пьесы въ это время уже опредѣлилось отношенiе русской прессы къ «Новому Времени» и ея вдохновителю А. Суворину—большинство органовъ печати относились отрицательно, пророчествуя пьесѣ паденiе. Послѣ постановки вполнѣ отрицательные отзывы находимъ лишь въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ Комарова, но эти отзывы таковы, что личное недоброжелательство и личное отношенiе проскальзываютъ чуть ли не въ каждомъ словѣ. Вотъ наиболѣе яркiя мѣста изъ этихъ отрицательныхъ отзывовъ: «бѣдность фантазiи, узкость мiровоззрѣнiя, и умственная неподвижность не позволили развить дѣйствiя... Медея оказалась на сценѣ плохою и жалкою поддѣлкою... Театръ былъ

наполовину пустъ и въ этомъ весьма ясно выражается протестъ публики... Публика давно уже привыкла къ наглости издателей «Новаго Времени». Люди ремесла въ самомъ банальномъ смыслѣ этого слова, они дерзостью и грубостью думаютъ парализовать правду; потокомъ брани и инсинуацій затмить глаза»...

Наиболѣе сочувственный отзывъ помѣстила «Минута»: «Медея имѣла большой и П. А. Стрепетова колоссальный успѣхъ. На вызовы авторовъ выходилъ А. С. Суворинъ... Какъ рефлективное литературное зеркало со всѣхъ безсмертныхъ твореній, посвященныхъ Медеѣ, новая драма, передѣланная и примѣненная въ извѣстной степени къ состоянію и прогрессивнымъ требованіямъ такъ называемаго женскаго вопроса, такими безспорно умными и талантливыми журналистами, каковы авторы новой Медеи, является и капитальною литературною и весьма сценическою вещью». Въ общемъ настроеніе весьма удачно выразилъ театральный рецензентъ «Всемірной Иллюстраціи»: «Медея—нѣчто въ родѣ компиляціи изъ ряда разныхъ трагедій, написанныхъ на эту тему со времени Еврипида. Сама трагедія не лишена интереса и стихи въ ней довольно звучные... У г-жи Стрепетовой было во 2 актѣ одно мѣсто удачно, за одну сцену была ошикана, хотя въ цѣломъ имѣла особый успѣхъ».

Не менѣе шума возбудила [58]) новая пьеса Островскаго «Красавецъ-мужчина», данная въ бенефисъ за 40-лѣтнюю службу покидавшаго сцену артиста Бурдина, съ которымъ въ этомъ году случилась обычная съ артистами трагикомедія. Его похоронили живымъ, о немъ были напечатаны некрологи. «Миръ праху твоему, честный труженикъ искусства. Мы обращаемся съ этими словами къ умершему на этихъ дняхъ артисту Ѳ. А. Бурдину»—такъ восклицала «Петербургская Газета» [59])—который прослужилъ на казенной сценѣ слишкомъ 40 лѣтъ»! Затѣмъ слѣдовала довольно мѣткая характеристика артиста, которую мы считаемъ умѣстнымъ привести цѣликомъ (Бурдинъ умеръ много лѣтъ спустя, въ Москвѣ, и смерть его прошла совсѣмъ незамѣтною): «покойный искренно любилъ родное искусство, былъ преданъ ему всѣмъ сердцемъ и душою. Добросовѣстность его по

служенію искусству доходила до педантизма. «Служить, такъ служить, говаривалъ онъ, плохихъ и благодарныхъ ролей нѣтъ»! Потому къ каждой новой роли своей онъ относился съ уваженіемъ и отдѣлывалъ детали въ роли настолько, насколько позволялъ ему природный талантъ. Онъ постоянно негодовалъ на халатность отношенія къ дѣлу и особенно на неумѣлость режиссеровъ при постановкѣ пьесъ. Много горькой правды высказывалъ покойный по этому поводу. Къ авторамъ пьесъ Ѳ. А. Бурдинъ относился съ глубочайшимъ уваженіямъ. Любимымъ драматургомъ его былъ, конечно, А. Н. Островскій, съ которымъ онъ съ дѣтства былъ связанъ тѣсною дружбою. Ѳ. А. Бурдинъ участвовалъ едва ли не во всѣхъ пьесахъ Островскаго и во многихъ изъ нихъ имѣлъ несомнѣнный успѣхъ, пользуясь совѣтами нашего почтеннаго драматурга, котораго Ѳ. А. Бурдинъ боготворилъ. И безъ того расшатанное здоровье Бурдина, въ послѣднее время, еще болѣе ухудшилось вслѣдствіе полученнаго имъ извѣстія объ оставленіи его за штатомъ, послѣ 40-лѣтней службы на сценѣ». Но несмотря на такой прочувствованный монологъ, Ѳ. А. Бурдинъ былъ живъ и 6 января 1883 получилъ отъ собравшейся на его бенефисъ публики рядъ вполнѣ заслуженныхъ овацій, выступивъ въ старой пьесѣ Полевого «Русскій человѣкъ добро помнитъ».

Отзывы о пьесѣ Островскаго «Красавецъ-мужчина» въ настоящее время могутъ показаться чуть ли не парадоксами. «С.-Петербургскія Вѣдомости» начинали издалека: «Въ исторіи замѣчательныхъ писателей большею частью рѣзко выступаетъ крайне прискорбный фактъ постепеннаго, такъ сказать, упадка силъ, доходящаго до истощенія... Нашъ славный маститый драматургъ А. Н. Островскій, создавшій множество жизненныхъ типовъ, создавшій и идеальный типъ Катерины, не избѣжалъ общей участи писателей и послѣднимъ своимъ произведеніемъ произвелъ тяжелое, грустное впечатлѣніе даже на самыхъ восторженныхъ поклонниковъ. Авторъ комедіи «Красавецъ-мужчина» допустилъ непозволительный цинизмъ... Нѣкоторыя сцены скабрезностью своею превосходятъ все видѣнное нами... Это піеса nec plus ultra реализма, доведеннаго до крайняго цинизма. При-

томъ преобладаніе длинныхъ разговоровъ, безполезныхъ сентенцій затягиваютъ дѣйствія до нельзя, утомляя зрителей и актеровъ». Черезъ нѣкоторое время газета снова вернулась къ новой пьесѣ Островскаго и указала, что «Красавецъ-мужчина»—не комедія, созданная высокимъ творчествомъ, это не сатира, не гордый смѣхъ писателя надъ общественнымъ нравственнымъ калѣчествомъ, это уродливое кривлянiе передъ публикой самого калѣки! Мы не могли заставить себя высидѣть до конца всѣхъ этихъ кривляній, еще усиленныхъ бездарностью актеровъ».

Къ этому отзыву «Всемірная Иллюстрація» добавляла, что «это—наиболѣе слабое произведеніе», что Островскій вывелъ весьма циническій, хотя, къ сожалѣнію, довольно распространенный типъ такъ называемаго бельома, торгующаго своею красотой... все это бываетъ въ жизни, но—поясняла «Всемірная Иллюстрація»—на сценѣ выходитъ рѣзкимъ и антипатичнымъ по своей реальности, къ тому же и развязка піесы совершенно водевильная».

Въ «Новомъ Времени» разбиралъ піесу Д. Аверкіевъ, который, начавъ свой разборъ вопросомъ: «какое общее заключеніе изъ разбора новой комедіи Островскаго», далъ слѣдующій отвѣтъ: «то, что г. Островскій своей комедіей впалъ въ ошибку, онъ словно пересталъ вовсе быть художникомъ, а пожелалъ явиться строгимъ моралистомъ. Піеса эта ставитъ очень рѣзко вопросъ о мужской красотѣ и о ея роли въ жизни. И вотъ русскій драматургъ дебатируетъ этотъ вопросъ. Онъ отвѣчаетъ, что для женщинъ красота мужская—великое дѣло, что ради нея онѣ готовы простить всякія душевныя подлости, всякія оскорбленія, такія оскорбленія, выше которыхъ и выдумать ничего нельзя». Въ конечномъ выводѣ Д. Аверкіевъ указываетъ, что, «считая Красавца-мужчину однимъ изъ неудачныхъ произведеній Островскаго, мы, однако, не видимъ въ ней ни паденія его таланта, ни иныхъ страшныхъ вещей».

Вполнѣ сочувственный отзывъ о новой пьесѣ Островскаго мы нашли въ только что народившемся журналѣ В. Чуйко и Ѳ. Гриднина «Искусство». Но и этотъ сочувственный отзывъ страдалъ обиліемъ сочувствія, точно также какъ вышеприведенные нами отзывы были слишкомъ отрицательны.

Вотъ наиболѣе характерныя мѣста изъ отзыва В. Чуйко: «Послѣдняя его піеса «Красавецъ-мужчина», не взирая на предшествовавшіе ей изъ Москвы толки о неуспѣхѣ ея, о томъ, что она лебединая пѣсня маститаго драматурга, является сильнымъ произведеніемъ съ большими художественными достоинствами. Въ новой піесѣ Островскаго есть тотъ недостатокъ, который вполнѣ, впрочемъ, извинителенъ, это—усталость пера писателя, мѣстами какъ будто сказывается спѣшность работы, но кто знаетъ, какъ физическій недугъ удручаетъ маститаго писателя, тотъ найдетъ объясненіе этой спѣшности работы въ психическомъ состояніи больного человѣка, торопившагося, можетъ быть, чтобъ закончить свое литературное дѣтище. Во многихъ же мѣстахъ послѣдняго произведенія Островскаго сказывается вся глубина художественнаго таланта и тонкаго чутья и глубоко наболѣвшее чувство наблюдательнаго сатирика. Оставивъ свой прежній замоскворѣцкій и купеческій бытъ, драматургъ изображаетъ картину ужасную, даже, если хотите, отвратительную, гдѣ нѣтъ ни одной не только свѣтлой, но даже сколько нибудь порядочной точки, порядочнаго человѣческаго лица; всѣ дѣйствующія лица на сценѣ пошляки, негодяи или добродушные глупцы. «Красавецъ-мужчина»—это картина нравовъ, достойныхъ второй имперіи (съ которыми мы такъ хорошо знакомы по книжкамъ Золя). Отраженіе въ зеркалѣ, которое показалъ намъ въ этотъ вечеръ талантливый художникъ, произвело, дѣйствительно, сильное впечатлѣніе. Одни, увидавшіе собранные писателемъ, какъ въ фокусѣ, дѣйствующіе стимулы современнаго общества, пришли въ ужасъ, другіе конфузливо высказывали свое сомнѣніе: о томъ, чтобъ такіе мужчины и женщины могли бы въ дѣйствительности существовать у насъ. Но стоило лишь оглянуться по сторонамъ и развѣ это не то же, что на сценѣ, только въ безчисленныхъ варіантахъ!? Писатель, руководимый художественнымъ чувствомъ правды, глядя на нашу жизнь съ обычной ему отрицательной точки, показалъ намъ самихъ себя на сценѣ еще въ смягченномъ видѣ,—смягченномъ художественной формою. Какъ отзывчивый художникъ, несмотря на свои маститыя лѣта, онъ не упустилъ, конечно, изъ вида самаго моднаго вопроса настоящаго времени,

вопроса о разводѣ, но какъ чуткій и глубокій наблюдатель, онъ освѣтилъ его жизненно вѣрно, именно такъ, какъ понимается этотъ вопросъ и какъ жаждется его разрѣшеніе не въ лучшихъ передовыхъ группахъ общества, а въ томъ большинствѣ, которое доминируетъ теперь у насъ».

Расходясь во взглядахъ на самое произведеніе, театральные критики того времени были единодушны въ отзывахъ объ игрѣ актеровъ. «Исполненіе комедіи, писалось, напримѣръ, было просто на славу... Исполненіе г-жи Савиной не только возбудило бурю рукоплесканій, но оно положительно спасло комедію»... Этотъ отзывъ только различно варьировался на столбцахъ газетъ и журналовъ.

Изъ новыхъ драматическихъ писателей въ этотъ сезонъ дебютировалъ пьесою «Листья шелестятъ» (4 октября) князь Сумбатовъ-Южинъ [60]). Вотъ наиболѣе характерные отзывы объ этой пьесѣ. «Листья шелестятъ, шепчутъ о любви, надеждѣ, жизни, потомъ о разочарованіи, горѣ, смерти: старая пѣсня, но которая вѣчно нова,—писала «Петерб. Газета»,—молодая, довѣрчивая, честная натура вступаетъ въ жизнь, полная розовыхъ грезъ и хорошихъ намѣреній и сталкивается на своемъ пути лицомъ къ лицу съ ложью, обманомъ, зломъ, вѣра въ людей поколеблена, счастье разбито; все, что давало силу жизни, порвано, впереди ждетъ лишь смерть. Вотъ мысль драмы г. Сумбатова «Листья шелестятъ». Развилъ онъ ее умѣло, съ понятіемъ и вѣрнымъ анализомъ приводимыхъ характеровъ. У него въ драмѣ нѣтъ типовъ, опредѣляющихъ толпу знакомыхъ физіономій (sic?), виденъ только намекъ на нихъ, но за то есть отдѣльныя, хорошо очерченныя личности. Въ общемъ драма Сумбатова смотрится съ интересомъ, въ ней есть захватывающія, потрясающія сцены. Хотя онѣ и не представляютъ новизны положенія, но тѣмъ не менѣе производятъ сильное впечатлѣніе». Въ противовѣсъ этому отзыву «Новости» писали: «Имя князя Сумбатова новое въ драматической литературѣ, и если смотрѣть на его пьесу, какъ на произведеніе начинающаго, молодого драматурга, то съ грѣхомъ пополамъ можно признать за ней нѣкоторую литературность—достоинство, далеко не часто встрѣчающееся въ репертуарѣ алек-

сандринскаго театра за послѣдніе годы. Безъ этого же «смягчающаго вину обстоятельства» драма кн. Сумбатова не можетъ выдержать строгой критики... есть нѣкоторая преднамѣренная идейность, хотя очень смутная и крайне слабо мотивированная. Авторъ, очевидно, хотѣлъ противупоставить деревню городу, показать нравственное превосходство и духовную цѣльность жителя первой сравнительно съ испорченностью культурнаго обывателя послѣдняго... вообще по части рисовки характеровъ кисть автора очень слаба и неувѣренна. Мелькаютъ передъ глазами какіе-то обрывки знакомыхъ лицъ, какіе-то неясные облики и намеки на подобіе живыхъ людей». Отзывы остальныхъ органовъ печати, отрицательные по существу, признавали за пьесою чисто сценическія достоинства, такъ какъ роли въ ней почти всѣ весьма благодарны, а главная женская роль представляетъ даже отличный матеріалъ для актрисы, занимающей амплуа драматической ingénue».

Особенно много надеждъ возлагала и театральная дирекція и публика на новую пьесу Н. Потѣхина «Мученики любви» [61]). Подготовленія къ этой пьесѣ велись en gros: писались новыя декораціи, причемъ для одного акта декорація была написана Аккерманомъ съ картины Куинджи «Лунная ночь надъ Днѣпромъ», мебель выписывалась изъ Парижа, дѣлалось безчисленное число репетицій, билеты на первое представленіе были раскуплены тотчасъ послѣ открытія продажи. Но «гора родила мышь» и авторъ, рискнувшій появиться на сценѣ по окончаніи пьесы, былъ дружно ошиканъ и пьесу, несмотря на значительныя затраты на ея постановку, пришлось очень скоро снять съ репертуара. Пьеса оказалась передѣлкою напечатаннаго въ 1872 году въ журналѣ «Русскій Вѣстникъ» романа Маркевича «Забытый вопросъ», и въ этой пьесѣ «Потѣхинъ дошелъ, какъ говорится, до геркулесовыхъ столбовъ преднамѣреннаго мелодраматизма весьма сомнительнаго вкуса» и поставилъ «своей исключительной цѣлью скомпановать интересный забористый спектакль, поиграть на нервахъ впечатлительнаго зрителя и получить за это на свою долю дань дешеваго успѣха и хорошій поспектакльный гонораръ».

Окончился сезонъ постановкою [62]) драмы Д. Аверкіева «Трогирскій воевода», въ бенефисъ любимца публики, комика Варламова. Пьеса была взята изъ Далматскаго преданія XVII вѣка и дала—писали въ то время—возможность автору ввести въ нее много этнографическихъ подробностей, которыя могли привлечь вниманіе публики; нельзя отрицать и оригинальность основного мотива драмы—отцовская ревность, но драма была написана стихами, и, надо сознаться, довольно тяжеловатыми, и, кромѣ того, обработана нѣсколько холодно, а порою и излишне растянута. Но главную роль играла Савина, причемъ въ исполненіе она вложила всю мощь своего таланта, а патетическія мѣста провела такъ, что всѣ кричали браво, оглушительно аплодировали, дамы изъ литерныхъ ложъ махали платками. Савину вызвали болѣе 15 разъ и «Трогирскій воевода» былъ обязанъ своимъ успѣхомъ на сценѣ исключительно игрѣ Савиной.

Изъ остальныхъ пьесъ [63]), шедшихъ въ сезонѣ, отмѣтимъ пьесу г. Виктора Крылова «Не ко двору», напечатанную въ журналѣ «Вѣстникъ Европы» и удостоенную преміи Вучины. Хотя автора нельзя было, подобно г. Ге, обвинить въ явномъ плагіатѣ, но во всякомъ случаѣ и эту комедію нельзя было назвать вполнѣ оригинальной: «особенно старательно—говорилъ Коломенскій Кандитъ—постригъ г. Александровъ (онъ же Викторъ Крыловъ) Островскаго «Таланты и поклонники» и героиня пьесы Надя Муранова безусловно написана подъ вліяніемъ героини пьесы Островскаго. Вообще Александровъ былъ драматурго-компиляторъ, очень хорошій компиляторъ, умѣющій въ позаимствованный матеріалъ вложить нѣчто свое и обработать его настолько толково и искусно, что матеріалъ этотъ получаетъ у него интересъ новизны и букетъ современности».

Относительно второй своей пьесы, шедшей въ разсматриваемомъ сезонѣ—«Общество поощренія скуки» г. Александровъ [64]) получилъ даже слѣдующій печатный вопросъ - предложеніе: «Если г. Александровъ добросовѣстный писатель, онъ сниметъ съ афиши, что названная комедія—его произведеніе. Слѣдуетъ поставить переводъ-передѣлка съ французскаго—это будетъ и правильно и добросовѣстно относительно публики и кон-

трибуцій съ дирекціи». Но, кажется, г. Александровъ не послѣдовалъ совѣту газеты «Минуты» и переводъ Александрова комедіи Пальерона «Le monde ou l'on s'ennuie» продолжалъ ставиться, какъ оригинальная комедія, причемъ отмѣчалось, что «къ числу пьесъ, особенно понравившихся публикѣ, должно отнести передѣлку Крылова-Александрова «Общество поощренія скуки», на долю которой выпалъ громадный успѣхъ. Билеты на представленія пьесы брались просто съ бою, наканунѣ спектакля къ часу дня уже оставались только мѣста на галлереи. Смѣхъ и рукоплесканія не умолкали въ продолженіе всѣхъ представленій пьесы». Холодно была встрѣчена публикой постановка комедіи г. Сухово-Кобылина «Дѣло», составляющей продолженіе «Свадьбы Кречинскаго». Нѣкоторая сухость содержанія и отсутствіе такъ называемой романической интриги сдѣлали то, что публика, несмотря на отличное исполненіе Сазонова, Давыдова, Варламова и Кисилевскаго, не особенно заинтересовалась пьесой, которая потому давала слабые сборы» [65]).

Кромѣ юбилейнаго бенефиса Бурдина, о которомъ мы уже говорили выше, былъ данъ бенефисъ артисту Нильскому, за 25-лѣтнюю его дѣятельность. Бенефисъ былъ сборный [66]): 1 актъ «Псковитянки», старая итальянская комедія гр. Жиро «Дядька въ затруднительномъ положеніи» переводъ— этой комедіи былъ исправленъ Гоголемъ—и 2-й актъ изъ «Горе отъ Ума». Самъ же бенефиціантъ Нильскій уже потерялъ то вліяніе, которое онъ имѣлъ въ срединѣ 60 и началѣ 70-хъ годовъ прошлаго столѣтія, когда его имя возбуждало неистовый восторгъ со стороны однихъ театраловъ и не менѣе сильное негодованіе со стороны другихъ, когда онъ былъ чуть ли не полновластнымъ диктаторомъ русской сцены. Все это было забыто, страсти давно улеглись и бенефиціанта тепло чествовали и на сценѣ, гдѣ выступилъ и другой ветеранъ русской сцены Леонидовъ, и на товарищескомъ ужинѣ, состоявшемся послѣ спектакля, на которомъ было много тостовъ и въ прозѣ и въ стихахъ.

Не обошелся разсматриваемый сезонъ и безъ московскихъ гастролеровъ, которымъ была отдана послѣдняя апрѣльская недѣля [67]). Гастро-

лировали Ермолова и Ленскій, причемъ одинъ изъ гастрольныхъ спектаклей былъ соединенъ съ бенефисомъ петербургской актрисы Жулевой (24 апрѣля). Г-жа Ермолова выступила въ трехъ пьесахъ: «Уріэль Акоста», «Не ко двору» и «Невольницы». Исполненіе Юдифи не вполнѣ удовлетворило петербургскую прессу: Ермолова была хороша только мѣстами, Юдифь въ ея исполненіи вышла женщиной далеко не съ такимъ сильнымъ характеромъ, какой ей даетъ Гуцковъ. Въ бенефисъ Ленскаго были даны съ участіемъ Ѳедотовой и Ильинской «Укрощеніе строптивой» и 3-хъ-актная пьеса Штеллера «Ошибки молодости».

Затѣмъ истекшій годъ былъ изобиленъ дебютами [68]), которые давались не весною, по обыкновенію, а въ теченіе цѣлаго года. Такое обиліе дебютовъ объяснялось желаніемъ дирекціи обновить труппу, причемъ дирекція поступила въ этомъ случаѣ немного неосмотрительно: прежде чѣмъ найти достойныхъ замѣстителей, она дала отставку многимъ выдающимся артистамъ, такъ получили отставку: Читау, Кисилевскій, Бурдинъ. Изъ дебютантовъ пресса обратила вниманіе на дебютъ Ильинской и Чарскаго (17 декабря 1882 года «Отелло»), причемъ Ильинская сыграла безъ успѣха, а Чарскій оказался ниже всякой критики; для той же артистки была возобновлена трехактная комедія «Тучки», гдѣ она имѣла успѣхъ, но размѣръ этого успѣха вполнѣ отвѣчалъ достоинствамъ и недостаткамъ ея нѣсколько мелкой игры; былъ дебютъ артистки Глѣбовой («На всякаго мудреца довольно простоты»), причемъ выдѣлилась не дебютантка, а московскій артистъ Ленскій; дебютъ г-жи Шубертъ («Бракъ по страсти»)—болѣе или менѣе удачный: артистка выказала прекрасную школу и отлично выработанную дикцію.

Вниманіе публики дѣлилось между двумя выдающимися артистками—Савиной и Стрепетовой, причемъ пальма первенства отдавалась безусловно первой [69]). Г-жа Стрепетова, производившая неотразимое впечатлѣніе въ сильно бытовыхъ роляхъ, покорявшая публику исполненіемъ Катерины въ «Грозѣ», тщетно пыталась расширить свой репертуаръ исполненіемъ трагическихъ ролей: у артистки не было одного главнаго условія

для исполненія этихъ ролей—внѣшнихъ данныхъ и поэтому возобновленіе для Стрепетовой «Сумасшествія отъ любви», въ которой все дѣйствіе держится на одной роли королевы (лучшей изъ репертуара Өедотовой), было неудачно; даже доброжелатели г. Стрепетовой и тѣ находили, что «браться за эту роль было съ ея стороны совсѣмъ не расчетливо»; точно такая же неудача постигла вторую попытку возобновить старую драму «Чужое имя». (Miss Multon).

Г-жа Савина была въ расцвѣтѣ своего таланта и каждая новая роль, за которую бралась артистка, обнаруживала новыя и новыя достоинства таланта и каждый выходъ артистки сопровождался оваціями, причемъ въ бенефисъ Савиной, кажется, въ первый разъ на русской сценѣ, было допущено осыпаніе артистки при ея появленіи на сценѣ изъ верхнихъ ярусовъ «небольшими вѣнками изъ позолоченой и посеребреной листовой жести».

IV. РУССКАЯ ОПЕРА.

Русскіе оперные спектакли открылись въ Большомъ театрѣ 1 сентября традиціонною «Жизнью за Царя» съ Васильевымъ 3, Де Корсъ и Бичуриной, закончились 29 апрѣля «Аидою» Верди.

4 февраля 1883 года на русской сценѣ произошло большое по тому времени событіе: была поставлена новая русская опера,—опера не только музыканта, но и музыкальнаго критика Ц. Кюи: [70]) «Кавказскій плѣнникъ». Отношеніе прессы къ этому, собственно говоря, не новому произведенію,—потому что 2 акта оперы были написаны Ц. Кюи въ 1858 году, а въ 1882 году добавленъ третій актъ,—было нижеслѣдующее. Н. Соловьевъ писалъ въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ»: «у Кюи есть тоже цѣль; эта цѣль успѣхъ и слава въ публикѣ во что бы то ни стало... но эта цѣль не достигнута: третье представленіе оперы отмѣнено... Партія каждаго дѣйствующаго лица написана съ тѣмъ разсчетомъ, чтобы каждый тактъ понравился публикѣ своею миловидностію и благозвучностію. Музыка какъ будто сладко улыбается публикѣ, приговаривая: полюби меня, видишь, ка-

кая я пріятная, какъ я тебѣ хочу нравиться!.. Передъ слушателями «Кавказскаго плѣнника» нѣтъ ни образовъ, ни художественныхъ очертаній, нѣтъ колорита, нѣтъ порывистой бурной страсти, нѣтъ людей, а есть только оперные пѣвцы, распѣвающіе милыя, со школьной точки зрѣнія опрятно сдѣланныя аріи, дуэты, финалы и пр. Речитативъ вѣренъ съ точки зрѣнія схоластической, но совершенно безжизненъ съ психологической. Музыкальныхъ характеристикъ нѣтъ». Еще болѣе зло писалъ М. Ивановъ въ «Новомъ Времени»: «Эта опера — драгоцѣнная страничка изъ прошлаго г. Кюи, позволяющая опредѣлить, что и г. Кюи, а вслѣдъ за нимъ и наши новаторы 60-хъ годовъ должны были пойти по извѣстной дорогѣ... г. Кюи хотѣлъ соединиться съ широкою мелодіею, но капризная мелодія не захотѣла ему принадлежать и скрылась; сознавши это, ему надо было повернуть на иной путь... И при всемъ добромъ желаніи трудно считать желуди за апельсины». Болѣе подробнымъ анализомъ съ отрицательной точки зрѣнія занялся К. Галлеръ въ «Всемірной Илюстраціи». Прежде всего была рѣчь о либретто: «Почерпнувъ сюжетъ изъ поэмы Пушкина, г. Кюи выкинулъ изъ нея почти всю пушкинскую поэзію, но зато наполнилъ ее собственными именами и лицами и назвалъ ее «Кавказскимъ плѣнникомъ» и превратилъ въ либретто своей оперы». «Стиль очень мелодичный и рапсодичный—такъ начинается собственно музыкальная часть рецензіи: изъ обрывковъ мыслей и воспоминаній о Лядовѣ, Гуно, Мейерберѣ, Штраусѣ, столь же чуждый музыкальному радикализму, какъ и творческой силѣ. Многое обдѣлано въ узкія итальянскія рамки плохихъ мастеровъ, много старательной нѣмецкой работы съ шаблонными и тяжелыми готическими стилями и туманомъ, гармоническою и оркестровою данью прежняго времени, много несообразностей и нелѣпостей въ либретто, какъ будто сдѣланномъ по Пушкину... Гдѣ стремленіе къ пушкинскимъ и музыкальнымъ характерамъ? Гдѣ условія національнаго колорита? Гдѣ попытки хора къ какому либо драматическому дѣйствію на сценѣ, правдоподобію и естественности»... И въ заключеніе такой рецензіи говорилось: «нельзя не привѣтствовать этой оперы, какъ произведенія по-

средственности самой золотой и граничащей съ бездарностью: она сбрасываетъ потертую маску съ критика г. Кюи и даетъ на него посмотрѣть публикѣ, еще неумытаго и иначе позирующаго»... Были отзывы и сочувствующіе. Наиболѣе характерный былъ помѣщенъ Чуйко въ «Искусствѣ». Въ началѣ отзыва музыкальный рецензентъ журнала указывалъ, что постановка оперы Кюи «Кавказскій плѣнникъ» представляетъ одно изъ выдающихся событій нашего сезона, «что произведеніе Кюи настолько интересно въ серьезно музыкальномъ отношеніи, что, не будучи даже поставленнымъ на сценѣ, заслуживало подробнаго разбора». Далѣе дѣлалось замѣчаніе о либретто, которое, оказывалось, «сдѣлано для оперы весьма удобно и прекрасно поддается музыкальной обработкѣ». О самой оперѣ писалось слѣдующимъ образомъ: «общая характерная черта творческаго таланта г. Кюи заключается главнымъ образомъ въ умѣніи создавать изящную, прекрасно характеризующую текстъ, мелодію, сопровождающуюся тонкой гармоніей, въ то же время не прибѣгая ни къ какимъ ухищреніямъ. Въ такихъ похвальныхъ стремленіяхъ композитора видно желаніе работать во имя «искусства для искуства». Перечисливъ выдающіеся мѣста и номера оперы, рецензентъ заключалъ свой отзывъ: «не подлежитъ сомнѣнію, что «Кавказскій плѣнникъ», заключающій въ себѣ такую массу поэтическихъ и выдающихся по музыкальнымъ красотамъ страницъ, имѣетъ всѣ данныя, чтобы сдѣлаться одною изъ любимѣйшихъ и репертуарныхъ оперъ не только на нашей русской сценѣ, но и вообще на всѣхъ русскихъ оперныхъ театрахъ».

Кромѣ постановки новой оперы «Кавказскій плѣнникъ», была возобновлена 8 октября опера Мусоргскаго «Борисъ Годуновъ» съ слѣдующимъ распредѣленіемъ ролей [71]): Борисъ—Мельниковъ, Марина—Велинская, Самозванецъ—Орловъ, Варлаамъ—Стравинскій, Ѳедоръ—Славина, хозяйка корчмы—Бичурина. Наибольшій успѣхъ имѣли сцена въ корчмѣ, сцена Бориса съ Шуйскимъ, смерть Бориса. Къ 1-му дѣйствію публика отнеслась совершенно равнодушно. Малый успѣхъ этой оперы объяснялся въ то время слѣдующимъ образомъ: «намъ кажется, что причина этому—непри-

влекательность музыки для большинства слушателей, ищущихъ въ театрѣ скорѣе развлеченій, чѣмъ желающихъ только поощрять творчество національныхъ композиторовъ. Тѣмъ не менѣе, нельзя отрицать несомнѣнной даровитости автора «Бориса», нѣкоторыя сцены весьма эффектны, но стремленіе къ излишнему реализму, равно какъ недостаточность технической подготовки автора и въ нихъ, по большой части, погубили музыку въ истинномъ значеніи этого слова, отодвигаемую на задній планъ вѣчною погонею за оригинальной гармоніей и первенствующимъ значеніемъ текста. Въ «Борисѣ Годуновѣ» столько рѣзкостей, грубыхъ диссонансовъ и непонятныхъ, рѣжущихъ ухо сочетаній, что совершенно естественно' почему большая публика относится несочувственно».

Въ виду вторичнаго приглашенія на сцену русской выдающейся пѣвицы г-жи Каменской, а также въ виду исполнившагося столѣтія со дня рожденія Жуковскаго была возобновлена опера Чайковскаго «Орлеанская Дѣва». При возобновленіи «Орлеанской Дѣвы» композиторъ сдѣлалъ въ этой оперѣ существенныя измѣненія, роль Іоанны изъ сопрано передѣлана въ меццо-сопрано, значительно сокращенъ утомительно длинный разсказъ Іоанны во 2 дѣйствіи, передѣланы ея дуэты съ Ліонелемъ въ 3 и 4 дѣйствіяхъ. «П. И. Чайковскій»—писали въ то время [72])—одинъ изъ популярнѣйшихъ нашихъ современныхъ композиторовъ. Дѣятельность его одна изъ самыхъ обширныхъ и разнообразныхъ. Извѣстно множество его романсовъ, фортепіанныхъ пьесъ, нѣсколько увертюръ, симфоній, кантатъ, сочиненій камерной музыки, балетовъ, 5 оперъ, теорія музыки, переводы музыкальныхъ учебниковъ. Понятно, при такой дѣятельности далеко не всѣ сочиненія П. И. Чайковскаго одинаково удачны. Талантъ П. И. Чайковскаго преимущественно мелодическій, съ оттѣнкомъ сантиментальности, элегичности, болѣе салонный, проявляется въ отдѣльныхъ лирическихъ настроеніяхъ, чѣмъ въ драматической музыкѣ. При необыкновенно выработанной техникѣ и обладающій тонкимъ музыкально развитымъ чувствомъ, П. И. Чайковскій является отличнѣйшимъ симфонистомъ и гармонистомъ, несмотря на то, что темы его сами по себѣ часто лишены и

силы и оригинальности. Неизмѣримо ниже стоитъ П. И. Чайковскій, какъ композиторъ драматической музыки, и въ этой сферѣ талантъ его, оставаясь по прежнему пріятнымъ и симпатичнымъ, въ чисто музыкальныхъ своихъ проявленіяхъ далеко не удовлетворяетъ въ соотношеніяхъ слова и сценическихъ дѣйствій съ музыкою. Особенно это замѣтно въ «Орлеанской Дѣвѣ», гдѣ еще проявляются очевидныя искательства успѣха, угодливость вкусамъ средне образованной публики, которой дѣла нѣтъ, изъ какого матеріала скроена и состряпана опера. Музыка «Орлеанской Дѣвы» далеко не представляетъ особаго цѣннаго вклада въ репертуаръ нашихъ оперъ, многое напоминаетъ «Аиду», «Пророка», «Жидовку». Исполненіе оперы было успѣшно: «Орлеанской Дѣвѣ» — Каменской поднесли золотой вѣнокъ и роскошную лиру изъ цвѣтовъ; понравились публикѣ и Леонель (Прянишниковъ), и Агнесса (Раабъ), и типичный Дюнуа (Стравинскій). Затѣмъ въ этотъ сезонъ были возобновлены или поставлены съ новой обстановкою слѣдующія оперы: «Севильскій Цирульникъ» (13 октября) при исполнителяхъ гр. Альмавива (Лодій), Фигаро (Прянишниковъ), Бартоло (Стравинскій), донъ-Базиліо (Корякинъ), Розина (Славина) и при слѣдующемъ критическомъ примѣчаніи прессы о постановкѣ [73]): «школа Россини—чисто колоратурная, требующая отъ пѣвцовъ, прежде всего, голосовъ и умѣнія, а отъ оркестра только умѣнія аккомпанировать имъ — сравнительно ничтожнаго; силы нашей русской оперы, какъ извѣстно, обратно—пропорціональны этимъ требованіямъ, оркестръ составляетъ гордость и силу, а пѣвцы сплошь и рядомъ скорѣе только способны аккомпанировать». Затѣмъ съ новымъ Мефистофелемъ [74])—Мельниковымъ (Мефистофель довольно безцвѣтный, но вполнѣ добросовѣстный, не щадившій ни средствъ своихъ, ни таланта для исполненія партіи, мало подходящей къ нему въ своихъ условіяхъ), и новыми декораціями, причемъ особенно удачными оказались декораціи «готическаго собора» Шишкова, «площади и окрестности Спарты» гг. Фромона и Гофэна, прошелъ 11 разъ «Фаустъ»; 3 декабря 1882 года былъ возобновленъ, причемъ постановка была сдѣлана безъ сокращеній, «Робертъ Дьяволъ» [75]) въ такомъ составѣ исполнителей: Робертъ (Орловъ),

Бертрамъ (Корякинъ), Агнесса (Раабъ), Изабелла (Августиновичъ), Рембо (Соколовъ); 2 февраля въ 132 разъ при полномъ театрѣ шла «Рогнѣда» съ Каменской въ заглавной роли (пресса отмѣчала, что артисткѣ не даютъ хода) и, наконецъ 29 сентября 1882 года, въ бенефисъ режиссера русской оперы Морозова, поставленъ «Русланъ и Людмила» [76])—любители оперы могли познакомиться съ наличными силами хора, явившагося въ полномъ составѣ,— а въ бенефисъ за 25-лѣтіе артистической дѣятельности Васильева 2, при новыхъ декораціяхъ, написанныхъ въ Парижѣ, причемъ особенно хороша была декорація 2-й картины 5-го дѣйствія съ видомъ на старый Парижъ,—«Гугеноты» Мейербера.

Дебютовъ въ русской оперѣ было еще больше, чѣмъ въ драмѣ, причемъ дебютировали какъ молодые артисты, такъ и уже артисты московскаго театра [77]): 15 сентября 1882 г. г-жа Августиновичъ «Русланъ и Людмила», 13 декабря примадонна московской оперы сопрано Юневичъ (Аида) и Тартаковъ (Амонасро), 19 января 1883 г.—Верни (Валентина, «Гугеноты»), 28 января г-жа Даль (Маргарита, «Фаустъ»), 24 апрѣля Сіоницкая въ Аидѣ (мы не запомнимъ такого дебюта... успѣхъ вполнѣ заслуженный), 25 апрѣля— Горская и Коковцевъ «Фаустъ», 26 апрѣля—Кочетова (Риголетто).

V. БАЛЕТНАЯ СЦЕНА.

На русскую балетную труппу все еще обращалось слишкомъ мало вниманія. О новыхъ балетахъ не думали, ставили одинъ и тотъ же репертуаръ, который успѣлъ въ достаточной степени надоѣсть постояннымъ балетоманамъ. И это дѣлалось съ той труппою, которая, даже по отзывамъ иностранныхъ газетъ, занимала первенствующее мѣсто во всей Европѣ. Поэтому когда дирекція возобновила граціозный балетъ «Трильби», въ газетахъ писалось объ этомъ возобновленіи, какъ «о свѣтломъ лучѣ въ непроглядной тьмѣ» [78]), а самыя рецензіи составлялись также въ повышенномъ тонѣ. Вотъ изъ наиболѣе характерныхъ отзывовъ: «Дѣйствіе происходитъ въ Швейцаріи въ Альпійскихъ горахъ, которыя народная фантазія населила міромъ эльфовъ и геніевъ. Самый образъ игриво-шаловли-

ваго, кокетливаго génie du foyer Трильби, нѣсколько напоминающій воздушный милый образъ Шекспировскаго Аріэля, дышетъ чудной поэзіей. Онъ прекрасно былъ переданъ нашей граціозной балериною г-жей Никитиной. Сонъ, навѣянный очаровательными звуками волшебной лиры лукаваго генія, переноситъ молодую мызницу Бетли въ фантастическій міръ грезъ. Благодарный для художника сюжетъ: картины, одна роскошнѣе другой, смѣняютъ другъ друга. Вторая картина, гдѣ вокругъ каскада изъ живой воды расположенъ былъ очаровательными группами весь цвѣтъ нашего балета, произвела положительный фуроръ. Танецъ какаду и комическая сцена свадьба канареекъ также вызвали шумное одобреніе публики. Г-жа Вазеллъ выказала при этомъ присущую ей силу, отчетливость и увѣренность движенія и еще разъ наглядно доказала, что годы не имѣютъ рѣшительно никакого вліянія на эту крупную звѣзду балетнаго персонала. Съ пробужденіемъ Бетли дѣйствіе переносится опять въ Швейцарію; на свадебномъ пиру исполняются различные танцы, изъ которыхъ особенно хороши танцы стрѣлковъ Унтервальдена и восхитительно pas-de-quatre, исполненное молодыми граціозными танцовщицами г-жами Вороновой, Ѳроловой, Федоровой и Недремской. Г-жа Петипа была прекрасна въ характерномъ швейцарскомъ танцѣ. Громадный успѣхъ выпалъ на долю г-жи Горшенковой въ фантастическомъ па 2-й картины, гдѣ она положительно очаровала легкостью и прелестью движеній всѣхъ истинныхъ цѣнителей хореографическаго искусства. Что же касается обстановки балета, то нельзя не замѣтить, что она далеко не такъ роскошна, какъ бывала въ доброе старое время».

Отмѣтимъ, что въ этотъ сезонъ умерла уже покинувшая сцену балерина Марія Сергѣевна Петипа [79]), урожденная Суровщикова, которая дебютировала на сценѣ въ 1854 году. Съ именемъ М. С. Петипа была связана лучшая пора изъ жизни балета въ Петербургѣ, это было время г-жи Муравьевой, весь балетный міръ дѣлился на «петипатистовъ» и «муравистовъ»; старавшихся возвести своихъ кумировъ на все высшій и высшій пьедесталъ. М. С. Петипа производила чарующее впечатлѣніе на зрителей, въ спе-

ціально для нея сочиняемыхъ ея мужемъ, извѣстнымъ балетмейстеромъ Петипа, танцахъ, какъ-то: «La charmeuse», «Pas du sabre», «Le petit corsaire» и т. п. Объ этой же балеринѣ оставилъ нѣсколько строкъ въ своей поэмѣ «Балетъ» Некрасовъ.

VI. ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРНАЯ СЦЕНА.

Составъ итальянской оперы былъ опубликованъ слѣдующій [80]): первыя пѣвицы г-жа Марчелла Зембрихъ на 3 мѣсяца, Марія Дюранъ на весь сезонъ, Виргинія Ферни-Джермано на 2 мѣсяца, Эльвира Репетто на весь сезонъ, Франи Дювернуа, Эльвира Колоннезе на весь сезонъ, Линда Брамбилла къ Сорелли. Первыя пѣвицы меццо-сопрано: г-жи Эмилія Сталь на весь сезонъ и Юлія Пранди. Компримарія—г-жа Корси. Первые тенора: гг. Сильва на весь сезонъ, Маркони на три мѣсяца, Энгель на 2 мѣсяца, Корси на весь сезонъ. Компримарій—г. Л. Манфреди. Баритоны: гг. Котоньи на весь сезонъ, Вазелли на весь сезонъ, Девойодъ на весь сезонъ и Угэтти на весь сезонъ. Первые басы: гг. Уэтали, Силли, Поволери и Сколара на весь сезонъ. Басы-буфъ: Антонія Бальдемми, Чіампи. Капельмейстеры: Бевиньяни и Дригго. Предполагаемый репертуаръ былъ слѣдующій: «Карменъ», «Джіоконда», «Король Лагорскій», «Мефистофель», «Филимонъ и Бавкида», «Ромео и Джульетта», «Фаустъ», «Сѣверная Звѣзда», «Гугеноты», «Робертъ Дьяволъ», «Африканка», «Іоаннъ Лейденскій», «Жидовка», «Карлъ Смѣлый», «Севильскій Цирульникъ», «Аида», «Іерусалимъ», «Риголетто», «Травіата», «Миньона», «Донъ-Жуанъ», «Свадьба Фигаро», «Фаворитка», «Линда ди Шамуни», «Норма», «Тайный бракъ»—объявлялось, конечно, гораздо болѣе, чѣмь было дано.

И дирекціи театровъ и посѣтителямъ итальянской оперы сдѣлалъ непріятный сюрпризъ «любимецъ публики», «божественный», несравненный Мазини [81]). Давши въ присутствіи многочисленныхъ свидѣтелей формальное обѣщаніе заключить контрактъ съ дирекціей, въ день своего отъѣзда изъ Петербурга Мазини прислалъ на имя управляющаго конторою императорскихъ театровъ письмо слѣдующаго содержанія: «Имѣю честь

симъ увѣдомить Васъ, что я согласенъ заключить контрактъ на 3 года на выговоренныхъ условіяхъ, т. е. съ полученіемъ 130.000 рублей за годъ, но такъ какъ въ контрактѣ этомъ помѣщены такія условія, съ которыми я не согласенъ и которыя долженъ измѣнить, то спѣшу поставить Васъ въ извѣстность, что я пришлю изъ Мадрита подписанный контрактъ съ вышеупомянутыми измѣненіями». Не получая въ теченіе 5 недѣль обѣщаннаго контракта, дирекція обратилась къ Мазини за разъясненіями, вмѣсто которыхъ Мазини вернулъ контрактъ, заявивъ, что онъ считаетъ себя свободнымъ. Несмотря на все это, дирекція еще цѣлыхъ два мѣсяца упрашивала Мазини вернуться въ Россію, пока, наконецъ, не получила отвѣтъ, что Мазини не согласенъ пріѣхать въ Россію ни на какихъ денежныхъ условіяхъ. Опубликовавъ всю эту исторію, дирекція прибавила слѣдующую фразу: «Дирекція театровъ, употребивъ такимъ образомъ со своей стороны всѣ усилія сохранить этого артиста, выражаетъ надежду, что публика сумѣетъ достойнымъ образомъ оцѣнить подобный поступокъ г. Мазини».

Наибольшимъ успѣхомъ пользовалась опера «Карменъ» съ Ферни-Джермано въ заглавной роли [82]). «Если припомнить — писалъ журналъ «Искусство»—что эта опера исполнялась у насъ года три назадъ и тогда прошла совсѣмъ незамѣченною обычными посѣтителями итальянской оперы, то настоящій ея успѣхъ свидѣтельствуетъ, что наши итальяноманы прогрессируютъ понемногу въ оцѣнкѣ новыхъ произведеній, подобныхъ «Карменъ», въ которой не мало хорошихъ симпатичныхъ сторонъ, не мало хорошихъ, милыхъ, оригинальныхъ нумеровъ, но, къ сожалѣнію, перемѣшанныхъ мѣстами съ слишкомъ плохой музыкой, невольно напоминающей музыку опереточную и сильно ослабляющей общее впечатлѣніе этой красивой оперы талантливаго французскаго композитора».

Одною изъ новинокъ—новинки только для петербургской публики,—какъ добавляло «Новое Время»,—была постановка оперы «Венеціанскій Карнавалъ», Эрико Петрелло [83]), написанной лѣтъ 35 тому назадъ и уже успѣвшей сойти съ репертуара почти всѣхъ итальянскихъ сценъ. Авторъ

ея, Петрелло, одинъ изъ второстепенныхъ композиторовъ, не пользовался и въ отечествѣ большой репутаціей; наиболѣе благопріятный отзывъ, данный въ то время, былъ слѣдующій: «о музыкѣ можно сказать, что она не нарушаетъ условій благозвучія, сладкогласія и музыкальной формы ... не свидѣтельствуетъ объ изящномъ вкусѣ... лишена оригинальности... незначительна и мало интересна». Но немногіе рецензенты были такъ скромны въ своихъ отзывахъ. «Опера написана на глупое, безсодержательно-шутовское либретто, которымъ погнушался бы всякій опереточный композиторъ. Это итальянская опера буффъ, въ которой всѣ недостатки и всѣ крайнія нелѣпости являются усугубленными, доведенными до такого максимума, гдѣ онѣ становятся прямо нестерпимыми, приводящими слушателя просто въ отчаяніе». Для постановки этой оперы были сдѣланы значительные расходы, выписаны новыя декораціи изъ Парижа. Эти расходы и заставляли задавать вопросъ: какъ объяснить смыслъ постановки подобной оперы на сценѣ Маріинскаго театра, въ самомъ храмѣ итальянской музыки»?

Также, по мнѣнію прессы, было неудачно возобновленіе «Сѣверной Звѣзды» [84]), одной изъ слабѣйшихъ оперъ Мейербера: «съ уродливымъ по замыслу либретто и съ музыкою, далеко не похожей на Мейербера, гдѣ наряду съ прекрасными, подчасъ тонкими, граціозными, эффектными, блестящими мелодіями встрѣчаются искусственно изысканныя, сдѣланныя, банальныя, пошлыя въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова. Гармоническій элементъ идетъ рука объ руку съ мелодическимъ, временами гармонизація оригинальная, поражающая свѣжестью, но зато мѣстами ужасно груба, некрасива, ординарна,—словомъ, слушая музыку знаменитаго Мейербера въ этой оперѣ, можно и восторгаться, но нерѣдко и возмущаться». Но въ оперѣ пѣли Марчела Зембрихъ и Котоньи и эти великіе артисты сумѣли очаровать публику, награждавшую ихъ безконечными оваціями.

Наконецъ, была поставлена (18 января) и «Джіоконда» Понкіелли съ Дюранъ, Котоньи и Маркони въ главныхъ роляхъ [85]). «Музыка не отличается оригинальностью и глубиною—читаемъ въ современныхъ отзывахъ—

она немудреная, несложная по фактурѣ своей, притомъ она очень мелодичная, не лишенная искренняго чувства драматизма, не лишенная эффектовъ, знанія и техническаго примѣненія средствъ искусства и удобопонятная для большинства публики». Рецензенты находили въ музыкѣ сильное вліяніе Вагнера. Особенно понравились публикѣ танцы часовъ, поставленные Петипа.

Отмѣтимъ, что въ этомъ сезонѣ дебютировалъ на итальянской сценѣ и очень удачно русскій пѣвецъ, теноръ Аленниковъ, сократившій свою русскую фамилію на итальянскій образецъ—Алени.

VII. ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

Дирекціей былъ объявленъ слѣдующій составъ французской сцены [86]: Дика-Пти, Селина Монталанъ, Виль, Берта, Стюартъ, Жана Ленажъ, Анжель, Барелли-Делагэ, Рафаель-Феликсъ, Андреаль, Дюшенуа, Дуо, Поль Эрнестъ, Сисо Верли, Клэронъ, Дево, Дельтомбъ, Тео де Польгеймъ, гг. Рейнарь, Итмансъ, Андріе, Бернесъ, Вальбель, Дево, Гитри, Ланжалэ, Мишель, Нертамъ, Паскаль, Пави, Месма, Дюшенуа, режиссеръ Дельтомбъ.

Отзывы прессы о французскомъ театрѣ продолжали быть въ общемъ несочувственными [87]. При началѣ сезона «Новое Время» указывало, что «Михайловскій театръ, считавшійся когда-то вторымъ въ Европѣ послѣ французскаго Comédie Française, обращается мало-по-малу въ балаганъ: 5 недѣль подрядъ на этомъ театрѣ будутъ идти исключительно фарсы», немногимъ лучше былъ и заключительный отзывъ той же газеты: «Бенефисомъ г. Вальбеля законченъ нынѣшній сезонъ французскаго театра, въ общемъ далеко не удовлетворительный, хотя труппа была пополнена нѣсколькими удачными ангажементами, но все-таки осталось въ ней нѣсколько важныхъ пробѣловъ; репертуаръ по-прежнему бѣденъ, а управленіе и режиссерская часть изъ рукъ вонъ плоха. Если къ этому прибавить удвоеніе и утроеніе цѣнъ за мѣста, то неудивительно, что публика осталась недовольна, дирекція едва-ли въ барышахъ, потому что половину спектаклей Михайловскій театръ былъ пустъ».

Дополнимъ этотъ отзывъ еще однимъ, который намъ кажется и характернымъ и вполнѣ безпристрастнымъ: «по заведеннымъ порядкамъ нашей французской сцены не артисты существуютъ для извѣстнаго опредѣленнаго репертуара, а напротивъ, репертуаръ выбирается для артистовъ. Превосходную, интересную во многихъ отношеніяхъ пьесу нельзя, напримѣръ, поставить, потому что одинъ актеръ не желаетъ въ ней играть, другой обижается, что его амплуа даютъ его сопернику, или же по другимъ какимъ-либо причинамъ столь же солиднаго свойства. Вообще, можно сказать, что ни на одномъ изъ петербургскихъ театровъ не найдется такъ много закулисныхъ интригъ, какъ во французскомъ. Мы не думаемъ доискиваться причины такого порядка вещей, но такой порядокъ вещей, во всякомъ случаѣ, дѣло печальное, и было бы очень желательно, чтобы онъ былъ устраненъ. Отъ него больше всего страдаетъ публика, которая неповинна ни въ ошибкахъ дирекціи, ни въ плохомъ выборѣ режиссера, ни въ слишкомъ возбужденномъ самолюбіи артистовъ. Далѣе, при выборѣ артистовъ, кажется, руководилъ дирекціей такой же самый случай, какъ и при выборѣ репертуара. Труппа составлена безъ опредѣленнаго плана, безъ опредѣленнаго, впередъ обдуманнаго, репертуара. Еще страннѣе то обстоятельство, что при всемъ несомнѣнномъ богатствѣ современной французской драматической литературы новыхъ пьесъ ставится очень мало; идутъ по большей части давно заигранныя и всѣмъ извѣстныя вещи или воскрешается старый хламъ, никому не интересный. Система бенефисовъ, пока не уничтоженная для французскихъ артистовъ, оказываетъ и здѣсь такое же пагубное дѣйствіе, какъ и въ русскомъ театрѣ. Артистъ для своего бенефиса выбираетъ во всѣхъ отношеніяхъ неудачную пьесу только потому, что въ ней есть роль, въ которой онъ будетъ имѣть несомнѣнный успѣхъ».

Въ разсматриваемый сезонъ съ большимъ успѣхомъ дебютировалъ [88]) первый драматическій любовникъ г. Гитри, съ отличіемъ окончившій курсъ въ парижской консерваторіи и послѣднее время игравшій въ театрѣ Gymnase Dramatique. Онъ еще очень молодъ, но обладаетъ выдающимся

дарованіемъ, которое и выказалъ вполнѣ въ роли капитана Даніеля въ извѣстной драмѣ «Le fils de Coralie»; затѣмъ добютировали г-жа Монталень — и принята публикою какъ нельзя болѣе сочувственно; въ комедіи Понсара «L'honneur et l'argent» артистка театра Одеонъ г-жа Сизосъ — вполнѣ замѣнитъ у насъ Лагранжъ; артистка театра Palais Royal г-жа Анжель—веселая, живая артистка; послѣ трехлѣтняго отсутствія, 9 октября, выступилъ старинный любимецъ публики Итмансъ; въ пьесѣ Александра Дюма, сына «Le demi monde» игралъ въ первый разъ въ сезонѣ Вальбель, которому были устроены восторженнныя оваціи и громадныя подношенія: вѣнки, диванныя подушки, серебряный кубокъ, на одномъ изъ вѣнковъ красовалась надпись «Enfin».

22 января состоялся бенефисъ Маріи Поль Эрнестъ за 30-ти-лѣтнюю службу на сценѣ Михайловскаго театра. Объ этомъ бенефисѣ находимъ такія строки [89]): «Поль Эрнестъ одна изъ полезнѣйшихъ артистокъ Михайловскаго театра и, несомнѣнно, пользуется большою любовью публики, она представляетъ рѣдкій примѣръ актрисы, добившейся своего почетнаго положенія добросовѣстнымъ и настойчивымъ исполненіемъ своихъ обязанностей. Мы очень хорошо помнимъ, какъ 20, 25 лѣтъ назадъ г. Поль Эрнестъ занимала второстепенныя роли въ водевиляхъ для съѣзда, но мало по малу съ годами пріобрѣла она опытность и увѣренность, амплуа ея вполнѣ обрисовалось и, играя всегда съ толкомъ и мѣрою, она осмысленнымъ трудомъ выработала изъ себя артистку, равныхъ которой не много и въ Парижѣ». Бенефисъ Поль Эрнестъ сопровождался большими оваціями: она получила медаль отъ Высочайшаго Двора, многочисленные подарки отъ публики, артистъ Поль Дево передалъ ей рисунокъ Шарлемана на память объ ея артистической дѣятельности въ С.-Петербургѣ. Въ концѣ сезона распространились слухи, что французскую сцену покидаютъ: Рафаэль Феликсъ (такой артисткой на каждой серьезной сценѣ дорожили бы, но у насъ на Михайловскомъ театрѣ при неумѣніи утилизировать наличныя силы труппы...), Сизосъ, Вань, Анжель, Шарль Паскаль.

VIII. НѢМЕЦКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

Нѣмецкіе спектакли открылись 30 августа трагедіей Шиллера «Орлеанская Дѣва», съ дебютомъ очень красивой, счастливо-одаренной артистки, г-жи Кауфгольдъ, игра которой, правда, еще недостаточно выравнена, но зато проникнута несомнѣннымъ талантомъ. Общій составъ труппы былъ слѣдующій [90]): г-жи Фихтманъ, Гаугеръ, фонъ-Гаузенъ, Кронау, Кадфгольдъ, Кустереръ, Лауберъ, Лотаръ, Мейнгардтъ, Ноллертъ, Спетини, Унгаръ, гг. Дейчманъ, Элменрейхъ, Фихтманъ, Ханишь, Леноръ, Туземанъ, Карлъ Свобода, Шульцъ, Зюске, Шалертъ, Вернеръ и Винде.

Общія замѣчанія о нѣмецкомъ театрѣ дѣлались въ такомъ родѣ [91]): «репертуаръ нашего нѣмецкаго театра можно раздѣлить на три категоріи: разъ или два раза въ недѣлю давались оперетки, въ остальные дни недѣли, за исключеніемъ субботы, ставились комедіи и драмы, какъ уже игранныя, такъ и новыя. Суббота посвящалась обыкновенно классическому репертуару. Оперетка пользовалась особеннымъ расположеніемъ публики: театръ обыкновенно бывалъ полонъ, когда на афишѣ стояло: «Fledermaus» или «Zehn Mädchen und kein Mann»; зала бывала пустовата, когда шла комедія или драма современнаго репертуара, а въ дни субботніе, когда шелъ Гете, Лессингъ или Шиллеръ, зала Александринскаго театра имѣла видъ какъ бы нѣкоей пустыни весьма непривлекательной».

Какъ и въ прежніе года, прибѣгали къ системѣ гастролей: гастолировали актеръ мейнингенскаго театра Мориссонъ, извѣстный артистъ Фридрихъ Гаазе, игравшій въ Петербургѣ въ 1863—67 г., мюнхенскій актеръ Поссартъ, а также и вѣнская опереточная пѣвица г-жа Мейергоффъ.

Морицъ-Мориссонъ [92]) для перваго спектакля поставилъ «Отелло»—и «очевидно, г. Мориссонъ не только не вдумывался въ роль, не только не изучалъ творенія Шекспира,—онъ даже не въ состояніи возвыситься до внѣшней обстановки этой роли и сдѣлать изъ Отелло не только заправскаго Шекспировскаго Отелло, но даже придать ему внѣшній приличный обликъ. Въ игрѣ г. Мориссона Отелло является какимъ-то бѣсноватымъ,

онъ прыгаетъ, дѣлаетъ скачки, падаетъ, гримасничаетъ; со второго акта до конца онъ находится въ истерикѣ, плачетъ, смѣется, и, конечно, гораздо было бы естественнѣе, если бы онъ находился въ сумасшедшемъ домѣ, потому что для сцены такой субъектъ рѣшительно невозможенъ». Таковъ былъ наиболѣе рѣзкій отзывъ о Морицъ-Мориссонѣ, вообще же гастроли этого артиста не удовлетворили петербургскую публику.

Фридрихъ Гаазе имѣлъ большой успѣхъ [93]). «Въ отношеніи физическихъ средствъ онъ почти вовсе не измѣнился—такъ писали въ то время—игра его отличается еще большею тонкостью и изяществомъ отдѣлки. Актеръ этотъ, вообще, при несравненно большемъ изяществѣ формъ, весьма напоминаетъ въ отношеніи характера игры покойнаго Шумскаго, у котораго все было основано на строго обдуманномъ расчетѣ и на какой-то боязни увлечься на сценѣ вдохновеніемъ минуты. Всѣ детали исполненія тщательно взвѣшены заранѣе, что приводитъ, его съ одной стороны, къ художественности въ полномъ смыслѣ слова игры, но, съ другой, налагаетъ нерѣдко на эту игру слишкомъ явную для публики печать усиленной «работы».

Наконецъ, 2 и 3 апрѣля выступилъ въ двухъ роляхъ директоръ мюнхенскаго придворaго театра Эрнестъ Поссартъ [94]), онъ сыгралъ Натана Мудраго и Франца Мора. «Въ Натанѣ, читаемъ мы въ рецензіяхъ того времени, мы видѣли передъ собою тонко воспроизведенный типъ, въ которомъ ясно сказывались и особенности расы и личныя свойства характера—гуманность въ соединеніи съ добродушнымъ лукавствомъ и сознаніе собственнаго достоинства безъ примѣси гордости. Натанъ Поссарта—истинный еврей по внѣшности, по тону, по манерамъ, но артистъ ни въ чемъ не переходитъ за тотъ трудно уловимый предѣлъ, которымъ поэтическая вѣрность дѣйствительности отдѣляется отъ вульгарнаго реализма, излюбленнаго посредственными актерами. При всей своей простотѣ и натуральности, его Натанъ все-таки личность идеальная, какою ему и слѣдуетъ быть,—личность, обаятельно приковывающая къ себѣ вниманіе зрителя и неуклонно вѣрная данному ей тону. Въ роли Франца Моора

Поссартъ до такой степени преобразился, что не стой на афишѣ его имя, трудно было бы повѣрить, что мы видимъ передъ собою вчерашняго Натана. Здѣсь-то и сказалось все богатство его замѣчательно выработанной дикціи: даже шопотъ, къ которому очень удачно прибѣгаетъ артистъ въ двухъ-трехъ мѣстахъ роли и котораго каждый звукъ отчетливо слышенъ, въ самыхъ дальнихъ рядахъ зала—былъ на этотъ разъ совсѣмъ не тотъ, какимъ Натанъ ведетъ монологъ II акта, не говоря уже объ обыкновенномъ голосѣ... Обладая чрезвычайно подвижною физіономіею, Поссартъ просто изумляетъ мастерствомъ своей мимики... Въ сильныхъ мѣстахъ роли, при всей страстности и видимой нервной возбужденности, электрически дѣйствующихъ на зрителей, Поссартъ, однако, не переигрываетъ... знаменитый разсказъ о видѣніи страшнаго суда и вообще вся послѣдняя сцена Франца были переданы съ такою потрясающею правдою, какую намъ приходилось видѣть только у Сальвини въ Отелло».

Нѣмецкая сцена отпраздновала 25-ти-лѣтіе артистки Кустереръ [95]), 35-ти-лѣтіе артиста Фихтмана [96]), который служилъ съ 1847 года, не пропустилъ ни одной репетиціи, сыгравъ 2799 ролей, и 50-лѣтіе даровитой и заслуженной артистки Поллертъ [97]). Чествованіе послѣдней носило очень торжественный и трогательный характеръ. Во время чтенія режиссеромъ Бокомъ привѣтственныхъ стиховъ г-жѣ Поллертъ выходили одна за другою артистки и хористки, загримированныя г-жею Поллертъ въ ея различныхъ роляхъ, исполненныхъ за 50-ти-лѣтіе—на сценѣ образовалась такимъ образомъ живая картина: юбилярша и всѣ ея значительныя роли начиная съ Спетинни изъ оперы «Водовозъ Керубини», вплоть до «Тетушки-сказочницы («Die Märchentante»), поставленой въ день юбилея.

Наконецъ, отмѣтимъ еще, что въ этотъ сезонъ, 29 октября, были поставлены «Разбойники» по первоначальному тексту, а не по Маннгеймской передѣлкѣ [98]).

ПРИМѢЧАНІЯ.

48) «Петерб. Газ.» 1882. № 227. **49)** «Нов. Вр.» 1883. № 2492. **50)** Ів. № 2466. «Всем. Илл.» 1883. № 732. «Пет. Газ.» 1882. № 263. «Нов. Вр.» 1883. № 2471. **51)** «Всем. Илл.» 1883. № 740. «Всем. Илл.» 1883. № 744. **52)** «Пет. Газ.» 1882. № 200. **53)** «Нов. Вр.» 1883. № 2458. «Всем. Илл.» 1883. № 730. **54)** «Нов. Вр.» 1883. № 2503. «Нов. Вр.» 1883. № 2496. «Пет. Газ.» 1882. № 246. **55)** «Всем. Илл.» 1882. № 716. «Пет. Газ.» 1882. № 226. **56)** «Нов. Вр.» 1883. № 2489. «Всем. Илл.» 1883. № 734. **57)** «Нов. Вр.» 1883 №№ 2458, 2499, 2505, 2510. «Всем. Илл.» 1883. № 736. «Бирж. Вѣд.» 1883. № 26 Мин. 1883. №№ 42, 43. «С.-Пет. Вѣд.» 1883. №№ 42, 44, 45, 46, 48, 62. **58)** «Искусство» 1883. № 2. «С.-Пет. Вѣд.» 1883. №№ 7, 11, 15. «Нов. Вр.» 1883. №№ 2461, 2465. «Пет. Газ.» 1882. № 198. «Всем. Илл.» 1882. № 732. 731. **59)** «Пет. Газ.» 1882. № 198. **60)** «Вс. Илл.» 1882. № 719. «Новости» 1882. № 264. «Пет. Газ.» 1882. № 235. **61)** «Новости» 1882. № 280. «Всем. Илл.» 1882. № 721. 722. **62)** «Нов. Вр.» 1883. № 2482. 2483. «Минут.» 1883. № 23. «Всем. Илл.» 1883. № 733. «С.-Пет. Вѣд.» 1883. № 24. **63)** «Всем. Илл.» 1882. № 723. «Новости» 1882. № 296. **64)** «Всем. Илл.» 1883. № 735. «С.-Пет. Вѣд.» 1883. № 38. «Нов. Вр.» 1883. № 2516. «Минута» 1883. № 36. **65)** «Всем. Илл.» 1882. № 714. № 716. **66)** «Всем. Илл.» 1883. № 737. «С.-Пет. Вѣд.» 1883. № 50. **67)** «Нов. Вр.» 1883. № 2570. 2573. 2574. «Всем. Илл.» 1883. № 147. **68)** «Вс. Илл.» 1883. № 729. «Вс. Илл.» 1882. № 714. **69)** «Пет. Газ.» 1882. № 265 «Всем. Илл.» № 740. № 724. № 720. № 718. **70)** «С.-Пет. Вѣд.» 1883. № 49. «Нов. Вр.» 1883. № 2502. «Всем. Илл.» 1883. № 735. № 737. «Искусство» 1882. **71)** «Всем. Илл.» 1882. № 719. **72)** «Всем. Илл. 1883. № 731. «Нов. Вр.» 1883. № 2466. **73)** «Всем. Илл.» 1882. № 720. **74)** «Всем. Илл.» 1882. № 725. **75)** «Всем. Илл.» 1882. № 727. **76)** «Всем. Илл.» 1882. № 718. «Всем. Илл.» 1883. № 730. **77)** «Всем. Илл.» 1881 № 747. «Нов. Вр.» 1883. № 2570. «Всем. Илл.» 1883. № 746. № 734. № 733. № 129. № 724. **78)** «Нов. Вр.» 1883. № 2508. **79)** «Пет. Газ.» 1883. № 74. **80)** «С.-Пет. Вѣд.» 1882. № 151. **81)** «Пет. Газ.» 1882. № 122. **82)** «Искусство» 1882. «Всем. Илл.» 1882. № 722. «Нов. Вр.» 1883. № 2468. «Вс. Илл.» 1883. № 731. 733. **84)** «Всем. Илл.» 1883. № 737. **85)** «Всем. Илл.» 1883. № 737. **86)** «Пет. Газ.» 1882. № 204. **87)** «Нов. Вр.» 1883. № 2460. «Искусство» 1882. «Всем. Илл.» 1882. № 715. «Нов. Вр.» 1883. № 2564. 18) «Всем. Илл.» 1882. № 716. № 714. № 718. № 717. № 719. № 722. **89)** «Нов. Вр.» 8883. № 2481. «Всем. Илл.» № 734. «Нов. Вр.» 1883. № 2502. «Всем. Илл.» 1883. № 747. **90)** «Пет. Газ.» 1882 № 204. «Всем. Илл.» 1882. № 713. **91)** «Искусство» 1882. **92)** «Всем. Илл.» 1822. № 771. «Искусство« 1822. **93)** «Всем. Илл.» 1883. № 733. № 734. «Искусство» 1882. **94)** «Всем. Илл.» 1883. № 739. «Искусство« 1882. «Всем. Илл.» 1883· № 743. **95)** «Всем. Илл.» 1883. № 746. **96)** «Всем. Илл.» 1883. № 743. **97)** «Всем. Илл.» 1882. № 732. **98)** «Всем. Илл.» 1882. 722.

РЕПЕРТУАРЪ
С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.
ЗА СЕЗОНЫ

1882/83 ПО СЕЗОНЪ 1890/91 г.

РЕПЕРТУАРЪ СЕЗОНА 1882—1883 гг.

РУССКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

Бабье дѣло—9.
Барышня-Крестьянка—1.
Бракоразводный процессъ—1.
Бурное утро—1.
Бѣдовая дѣвушка—1.
Бѣшенныя деньги—1.
Виноватая—1.
Ворона въ павлиныхъ перьяхъ—1.
Воспитанница—4.
Голь на выдумки хитра—2.
Горе отъ ума—1.
Городъ упраздняется—1.
Гроза—1.
Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ—1.
Дѣло—13.
Дикарка—1.
Дядька въ затруднительномъ положеніи—2.
Злоба дня—2.
Изъ нынѣшнихъ—3.
Искорка—2.
Каширская старина—2.
Когда бъ онъ зналъ—1.
Козочка—2.
Красавецъ мужчина—12.
Кручина—11.
Лакомый кусочекъ—2.
Легенда стараго замка—2.
Листья шелестятъ—12.
Лукавый попуталъ—2.
Любовь и предразсудокъ—1.
Макаръ Алексѣевичъ Губкинъ—1.
Медея—7.
Много шума изъ ничего—1.
Мученики любви—4.
Мѣсяцъ въ деревнѣ—2.
На бойкомъ мѣстѣ—1.
На всякаго мудреца довольно простоты—1.
Налетѣлъ съ ковшомъ на брагу—2.
На рѣкѣ—2.
На хуторѣ—1.
Невольницы—1.
Не всякому слуху вѣрь—1.
Не въ свои сани не садись—3.
Недоросль—11.
Не ко двору—14.
Не такъ живи, какъ хочется—2.
Общество поощренія скуки—9.
Отелло—6.
Ошибки молодости—1.
Плата той же монетой—1.
Повѣтріе—3.
Полюбовный размѣнъ—2.
Прежде скончались, потомъ повѣнчались—4.
Провинціальная невѣста и петербургскій женихъ—1.
Простушка и воспитанная—1.
Псковитянка (1-актъ)—1.
Ревизоръ—4.
Севильскій цирульникъ—2.
Семь милліоновъ—1.

*) Цифры указываютъ сколько разъ была поставлена пьеса.

Серебряная свадьба –4.
Соль супружества—1.
Сумасшедшая актриса—4
Сумасшествіе отъ любви—6.
Супружеское счастіе—7.
Таланты и поклонники—1.
Трильби—1.
Трогирскій воевода—7.
Тучки—6.
Угнетенная невинность—3.
Укрощеніе строптивой—1.
Уріель Акоста—1.
Утка и стаканъ воды—2.
Что имѣемъ, не хранимъ—1.
Чудовище—1.
Чужое имя—1.
Шалость изъ альбома путешественника по Италіи—1.
Школа женщинъ—1.

РУССКАЯ ОПЕРНАЯ СЦЕНА.

Аида—8.
Борисъ Годуновъ—1.
Вражья сила—4.
Гугеноты—3.
Демонъ—5.
Жизнь за Царя—13.
Іоаннъ Лейденскій—3.
Кавказскій плѣнникъ—5.
Нижегородцы—2.
Орлеанская дѣва—4.
Риголетто—1.
Робертъ—6.
Рогнѣда—5.
Русалка—6.
Русланъ и Людмила—6.
Севильскій Цирюльникъ—7.
Снѣгурочка—5.
Тангейзеръ—3.
Фаустъ—11.

БАЛЕТНАЯ СЦЕНА.

Баядерка—2.
Голубая Георгина—5.
Донъ-Кихотъ—8.
Дочь Снѣговъ—3.
Жизель—1.
Зорайя—6.
Корсаръ—4.
Конекъ горбунокъ—5.
Млада—2.
Пакеретта—5.
Пахита—8.
Роксана—2.
Трильби—2.
Фаустъ—2.
Фризакъ-Цирюльникъ—2.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРНАЯ СЦЕНА.

Аида—4.
Африканка—6.
Балъ-Маскарадъ—2.
Венеціанскій карнавалъ—4.
Гамлетъ—5.
Гугеноты—8.
Джіоконда—9.
Жидовка—1.
Іерусалимъ—8.
Іоаннъ Лейденскій—2.
Карлъ VI (отрывокъ)—1.
Карменъ—11.
Кипрская королева (отрывокъ)—1.
Лагорскій Король—5.
Линда—4
Лучія—4.
Марта—3.
Миньона—5.
Невѣста-Лунатикъ—3.
Отелло—3.
Пуритане—2.
Риголетто—6.
Робертъ Дьяволъ—9.
Севильскій цирюльникъ—1.
Сѣверная звѣзда—3.
Травіата—5.
Трубадуръ—1.
Фаустъ—7.

ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

L'affaire de la rue Gururampoix—4.
L'amour d'une ingénue—6.
Bataille de dames—5.
Le Barbier de Seville—2.
Les beaux messieurs de bois doré—4.
La boule—4.
Le bouqet—4.
Le Bourgeois de Pont-Arcy—4.
Le camp des bourgeoises—.
La Creise—3.
Les dames qui pleurent—1.
Daniel Rochat—1.
Demi-monde—4.
Le dépit amoureux—4.
Deux profonds scélérants—3.
Les diables Roses—4.
Don Cesar de Bazan—2.
Le duc Job—4.
L'Etourneau—4.
La femme de feu—4.
Les femmes qui pleurent—3.
Le fils de Coralie—4.
Le Fou d'en face—3.
Frou-frou—2.
La Grise—1.
Histoire du bon vieux temps—6.
L'honneur et l'argent—4.
Jack—9.
Le jeu de l'amour et du hasard—4.
La joie fait peur—5.
La joie d'en face—1.
Madame de Navaret—4.
Un mari malgré lui—3.
Le Mari de la débutante—2.
Le Monde ou l'on sennuie—4.
Ninich—6.
Nos gens—2.
Odette—4.
L'oncle Sam—4.
Les ouvriers—3.
La Papillonne—3.
La perle—3
Le petit voyage—6.
La pièce de Chambertin—4.
Prince Serge—5.
Le project de ma tante—5.
Richelieu—1.
Rival pour rire—4.
Un roman parisien—3.
Le serment d'Horace—2.
Tête de linotte—6.
Le trésor—4.
Le truc d'Arthur—5.
Un troupier qui suit les bonnes—4.
La victime—3.
Un vilain monsieur—3.

НѢМЕЦКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

Adelaide—1.
Die alte Schachtel—4.
Am Klavier—1.
Die beiden Klingsberg—3.
Bettelstab und Lorbeerbaum—2.
Boccaccio—13.
Der böse Geist—2.
Daniel Rochat—3.
Doktor Wespo—2.
Donna Juanita—4.
Duft—3.
Durch die Intendanz—1.
Durch's Heiratsbureau—2.
Eigensinn—2.
Englisch—2.
Faust—1.
Die Fledermaus—15.
Flotte Burschen—8.
Fortunios Lied—9.
Frauenkampf—1.
Fritzchen und Lieschen—4
Das Gras der Wahrheit—1.
Die Geier-Wally—3.
Halbe Worte—3.
Im Wartesalon erster Klasse—3.
Der Jour-fixe—6.
Kabale und Liebe—1.
Das Käthchen von Heilbron—1.
Kandels Gardinenpredigten—1.
Der Kaufmann von Venedig—2.
Eine kleine Gefälligkeit—2.
Der Königsleutnant—2.
Die Krölse von Rosn—1.
Leichte Kavallerie—3.
Des Löwen Erwachen—1.
Der lustige Krieg—10.
Die Märchentante—1.
Der Menonit—5.

Minnewerben—6.
Die Mottenburger—3
Mutter und Sohn—1.
Der Nachbar—1.
Narciss—2.
Nathan der Weise—1.
Orest und Pilades—5.
Othello—1.
Papa Mahnien—2.
Papas Junge—1.
Pariser Leben—3.
Eine Partie Piquet—4.
Die Räuber—1.
Reif-Reiflingen—4.
Die Reise durch Berlin—3.
Richelieu—3.
Rosenkranz und Güldenstern—3.
Die Royalisten—2.
Die schöne Galathea—3.
Der Schwabenstreich—7.
Sie ist wahnsinnig—3.
Die Sorglosen—3.
Der Stammhalter—1.
Ultimo—2.
Uriel Akosta—1.
Urlaub nach Zapfenstreich—3.
Das verwunschene Schloss—5.
Die Verlobung bei der Kaserne—4.
Der Vetter—2.
Zehn Mädchen und kein Mann—6.

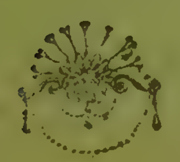
ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1913

ВЫПУСКЪ III



СОДЕРЖАНІЕ.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.



Johannes Carolus de Eckenberg Hartzigerodensis
dictus Simson Ætatis suæ 32 Aō 1717

Hier siehstu einen Mann,
Sonst Simson tituliret,
Den Hoch und Niedrige,
Gar vielmahl admiriret,

Dass Er ein Simson sey,
Wird iederman gestehn,
Der ie das Glück gehabt,
Ihm nur einmahl zu sehn.

І. К. ЭККЕНБЕРГЪ; ИГРАЛЪ ВЪ ПЕТЕРБУРГѢ ПРИ ПЕТРѢ I ПОДЪ ИМЕНЕМЪ МАННА

ТЕАТРЪ ВЪ РОССІИ ПРИ ИМПЕРАТРИЦѢ АННѢ ІОАННОВНѢ.

В. ВСЕВОЛОДСКАГО-ГЕРНГРОССЪ.

ИМПЕРАТРИЦА Анна Іоанновна родилась 28 января 1693 года; дѣтство и юность она провела въ селѣ Измайловѣ у своей матери и, несомнѣнно, одно изъ самыхъ сильныхъ юношескихъ впечатлѣній и воспоминаній ея жизни было связано съ измайловскими спектаклями. Но вотъ, семнадцатилѣтней дѣвочкой, въ 1710 г., она вышла замужъ за герцога Курляндскаго и переѣхала въ Прибалтійскій край. Скоро потерявъ мужа, она все-таки до вступленія своего на всероссійскій престолъ въ 1730 г. продолжала жить въ Курляндіи, главнымъ образомъ, въ Митавѣ. Хотя культура Прибалтійскаго края въ ту пору стояла немногимъ выше культуры Россіи, однако, театръ существовалъ тамъ, если не постоянно, то, по крайней мѣрѣ, періодически: актеры, несмотря на лишенія и нужду, постоянно наѣзжали туда изъ Пруссіи и другихъ Западныхъ странъ. Такимъ образомъ, и здѣсь герцогиня Анна имѣла случай бывать въ театрѣ и слушать музыку.

Но вотъ, послѣднія десять лѣтъ жизни судьба ея перемѣнилась. Сдѣлавшись русской императрицей бывшая Курляндская герцогиня, понятно, захотѣла перенести съ собою въ Россію и весь западно-европейскій придворный этикетъ, а слѣдовательно, и придворный театръ, какъ его составную и наиболѣе интересную часть. Но въ Россіи актеровъ не было. Въ дни торжествъ по поводу коронаціи, вмѣсто спектаклей, двору пришлось довольствоваться тѣмъ, что «на площади отъ краснаго крыльца на колокольню Іоанна Великаго, протянутъ былъ конатъ, даже до большаго

колокола, котораго высота отъ земли перкендікулярно $14^1/_2$ сажени, и по оному ходилъ Персіанинъ, и по довольномъ танцованіи, и прочихъ забавахъ спустился назадъ» [1]).

Такія зрѣлища были преподнесены 3 и 5 мая 1730 года.

Персидскіе мастера появлялись затѣмъ въ Россіи въ теченіе десяти лѣтъ царствованія неоднократно и пріѣзжали, очевидно, вмѣстѣ съ персидскимъ посольствомъ въ качествѣ заморской диковинки, подобной знаменитымъ слонамъ. Персидскіе комедіанты были при Русскомъ дворѣ въ 1730, 1733 и въ 1740 гг. Дѣйствительно, 25 апрѣля 1733 г. было Высочайше указано камеръ-цалмейстеру «выдать персицкимъ комедіантомъ, которые отпущены отъ Двора по прежнему въ Персію въ награжденіе триста рублевъ» [2]). А въ сентябрѣ 1740 г. «комедіантъ персидскаго манера», нѣкій Иванъ Лазаревъ, просилъ наградить его прибавочнымъ жалованьемъ «за обученіе, при играніи комедіи, нѣкоторымъ штукамъ» капральской дочери и другихъ на его коштѣ. Онъ же въ сентябрѣ 1744 г. покупалъ «къ игранію комедіи персидскаго манера саблю и двѣ пары перчатокъ». При немъ были, какъ видно изъ дѣлъ, ученики: Петръ Мохначевъ, капральская дочь и другіе. Мохначевъ числился въ окладѣ, прочіе были внѣ штата. Оба они получали жалованье,—Лазаревъ 120 руб. въ годъ, Мохначевъ 12, а также хлѣбное содержаніе; жилъ Лазаревъ въ Третьемъ саду въ Оранжереѣ, а дѣйствовалъ въ Италіанскомъ Домѣ. На службѣ при русскомъ дворѣ онъ былъ 11 мѣсяцевъ: съ 1 сентября 1740 г. по 1 августа 1741 г. [3]).

Несмотря на то, что персидскіе комедіанты украшали коронацію и одинъ изъ нихъ даже обучалъ учениковъ въ концѣ царствованія Анны Іоанновны, однако, они не могли удовлетворить вкусъ побывавшей за границей Государыни. Она хотѣла болѣе пышныхъ и болѣе художественныхъ зрѣлищъ, такихъ, какія бывали при Западныхъ Дворахъ. Изъ сосѣднихъ, ближайшихъ къ Россіи иностранныхъ Дворовъ въ этомъ отношеніи выше

[1]) Описаніе Коронаціи Анны Іоанновны.

[2]) Общ. Арх. М. И. Дв. 3б/1629 20, стр. 83.

[3]) Внутренній бытъ Рус. Государства І. 212.

всѣхъ былъ Дворъ Саксо-Польскаго короля Августа II. И вотъ, по желанію Анны Іоанновны, между саксонскимъ посланникомъ при русскомъ Дворѣ, Лефортомъ, и русскимъ посланникомъ при саксонскомъ Дворѣ, генераломъ Вейсбекомъ началась переписка [1]), результатомъ которой было то, что король отобралъ нѣсколькихъ ненужныхъ ему италіанскихъ актеровъ и музыкантовъ и послалъ ихъ въ Россію [2]); они выѣхали изъ Варшавы 1 января 1731 г. въ сопровожденіи русскаго конвоя, состоявшаго изъ одного офицера и нѣсколькихъ солдатъ, причемъ всѣ сожалѣли ихъ по поводу предстоявшаго имъ ужаснаго путешествія—terrible voyage.— Прослѣдить, кто именно были эти актеры и музыканты, невозможно и удается установить только нѣкоторыхъ изъ нихъ, а именно: композитора Джіованни Альберто Ристори, басиста Козимо Эрмини, его жену пѣвицу Маргариту Эрмини, пѣвицу Людовику Зейфридъ и віолончелиста Гаспаро Янекки (Ianeschi); съ ними пріѣхали еще 34 человѣка, между которыми съ увѣренностью можно назвать комика Томазо Ристори— отца Джіованни Альберто. Проф. Я. Штелинъ въ своихъ Nachrichten [3]) говоритъ только о трехъ изъ названныхъ выше: Musico Buffo син. Казимо, его женѣ и Гаспаро; и вслѣдъ затѣмъ называетъ еще нѣсколькихъ, якобы «съ ними пріѣхавшихъ», а именно: скрипача Верокэ, капельмейстера Кейзера, его дочь пѣвицу—впослѣдствіи жену Верокэ, г-жу Даволіо съ сестрой—впослѣдствіи женой фаготиста Фридриха, гобоиста Тёперта, скрипача Бинди и контрабасиста Эйзеля; однако, Mad. Даволіо съ сестрой онъ упоминаетъ также въ числѣ лицъ, привезенныхъ въ Россію капельмейстеромъ русскаго двора Гибнеромъ, который якобы ѣздилъ въ Италію для набора артистовъ и музыкантовъ; сюда онъ относитъ также скрипача Джіованни Мадониса, его брата по отцу Антоніо Мадониса и скрипача Піетро Миро, по прозвищу Петрилло.

Ѣздилъ ли дѣйствительно Гибнеръ за границу и именно въ Италію,

---

[1]) Fürstenau. Gesch. d. Mus. u. d. Th. am. Hofe zu Dresden, II, s. 131.
[2]) Тамъ же и I. v Stählin. Nachrichten. Heigold's Beylagen. IV. 82.
[3]) Heigold's Beylagen, III. 400, IV. 82, 83.

и когда эта поѣздка состоялась—неизвѣстно, такъ какъ кромѣ Штелина, объ этомъ не говоритъ ни одинъ документъ, но въ штатахъ, учрежденныхъ 9 декабря 1731 г.[1]) дѣйствительно встрѣчаются нѣкоторыя изъ имъ приводимыхъ именъ. Сравнивая, вообще, эти штаты со штатами 1728 и 1730 г. г. [2]), мы находимъ рядъ новыхъ именъ, относящихся, очевидно, къ названнымъ выше 34 человѣкамъ, пріѣхавшимъ изъ Дрездена. Здѣсь упоминаются Мадамъ Аволіо пѣвчая съ мужемъ Іосифомъ Даволіо [3]) и сестрою, гобоистъ Дебертъ (по Штелину—Тёпертъ), Верокей, Васпарій (очевидно, Гаспари Янекки) и, кромѣ того, кастратъ Дрееръ, братъ его Дрееръ, басистъ Эселтъ, копистъ Графтъ, кляѳцымбалистъ Гвера, ѳаготисты Глотшъ и Ѳридрихъ. Что же касается Піетро Миро, то онъ встрѣчается впервые въ русскихъ штатахъ въ 1733 г. [4]), а братья Мадонисъ только въ 1736 г. [5]); однако, о ихъ прибытіи въ Россію въ 1731 г. говорятъ и иностранные біографы [6]).

Итакъ, среди вновь прибывшихъ изъ Дрездена были комедіанты, пѣвцы и музыканты; между ними Д. А. Ристори и пѣвцы получали по 1 рублю въ сутки, прочіе актеры по 1 талеру. Выѣхавъ изъ Варшавы 1 января 1731 г., они прибыли въ Москву, гдѣ тогда находился Дворъ, не позже 16 января, когда Государыня указала «въ Слободской дворецъ отправить изъ главной дворцовой канцеляріи для топленія покоевъ въ которыхъ будутъ жить прибывшіе изъ европейскихъ государствъ комедіанты дровъ пять десятъ саженъ» [7]).

Въ это время въ Москвѣ былъ единственный старый, выстроенный еще Кунстомъ въ 1704 г., театръ, чуть было не разобранный и вновь собранный въ 1707 г. Къ коронаціи Анны Іоанновны въ 1730 г. его

---

[1]) О. А. М. И. Дв. 36/1629 № 11 стр. 7.
[2]) О. А. М. И. Дв. 36/1629 № 114, стр. 17 и № 8, стр. 31.
[3]) Гос. Арх. XIX 182.
[4]) О. А. М. И. Дв. 36/1629 № 21.
[5]) Гос. Арх. XVII. 322.
[6]) Fétis. Biogr. univers. des Mus.
[7]) О. А. М. И. Дв. 36/1629 № 7, стр. 29 и № 9, стр. 10.

ремонтировали, на что было издержано 5.000 руб. Ремонтъ потребовался и въ слѣдующемъ году, когда на него издержали еще 1.000 руб. и даже въ 1732 г., несмотря на то что Дворъ уже уѣхалъ въ Петербургъ, на ремонтъ Комедіантскаго дома снова было отпущено 2.000 руб. [1]). Хотя поддерживаемый постоянными ремонтами этотъ театръ существовалъ еще и въ 1735 г., однако, онъ не былъ пригоденъ для постановки спектаклей уже въ 1731 г. И не смотря на то, что пріѣзжіе актеры должны были начать свои представленія немедленно по прибытіи, однако, за отсутствіемъ театра, одному изъ актеровъ, Томазо Ристори, пришлось устраивать переносную сцену, которая затѣмъ ставилась, смотря по надобности, въ Кремлевскомъ и разныхъ другихъ дворцахъ [2]).

Поэтому, только 18 февраля въ Вѣдомостяхъ [3]) сообщалось, что «италіанскіе придворные комедіанты Его Величества Короля Польскаго уже прибыли и будутъ на сей недѣлѣ первую комедію при дворѣ дѣйствовать». И дѣйствительно, московскія извѣстія 1 марта сообщали: «въ пятницу прибывшіе люди недавно Італіанскіе комедіанты отправляли первую комедію при пѣніи съ великимъ всѣхъ удовольствіемъ, къ чему феатръ въ большой салѣ въ новомъ Императорскомъ Дворцѣ нарочно пріуготовленъ былъ» [4]), Представленіе это состоялось по поводу «трактованія» китайскаго посла. Однако, Императрица не понимала по италіански и Томазо Ристори пришлось сочинить спеціальную Пантомиму; она понравилась Аннѣ Іоанновнѣ настолько, что она апплодировала, вставъ со своего мѣста и повернувшись лицомъ къ публикѣ [5]).

Съ этого времени спектакли повторялись, очевидно, много разъ и съ ними чередовались концерты камерной и итальянской музыки. Ор-

---

[1]) См. нашу статью «Театр. зданія въ Москвѣ въ XVII и XVIII вв». Еж. Имп. театр. 1910 г. VII; И. Забѣлинъ. Опыты изуч. рус. истор. и древн. II 444—446.

[2]) Fürstenau. Тамъ же.

[3]) СПБ. Вѣдомости 1731 г. № 16.

[4]) СПБ. Вѣдомости 1731 г. № 19.

[5]) Fürstenau. Тамъ же.

кестръ камеръ-музыки при Аннѣ Іоанновнѣ состоялъ изъ тѣхъ двадцати человѣкъ музыкантовъ, которыхъ привезъ съ собой въ Россію герцогъ Карлъ Ульрихъ Голштинскій въ 1720 году [1]). Сюда входили [2]): концертмейстеръ Яганъ Гибнеръ, его братъ камеръ-музыкантъ и композиторъ Андреасъ Гибнеръ, капельмейстеръ Яганъ Поморскій, Францъ Румпсъ, Генрихъ Шварцъ, Яганъ Готфридъ Разе., Яганъ Личе, Яковъ Медлинъ, Юліусъ, Петръ Дибенъ, Бартоломеусъ Шлаковскій, Яганъ Штраусъ, Кашперъ Кугертъ, Яганъ Зейкъ, Самойла Фатеръ, Яганъ Клиберъ, Георгій Поморскій, Яганъ Кернеръ, Тобіасъ Михлеръ, Яганъ Ридель; кромѣ того, въ этомъ оркестрѣ было шесть человѣкъ трубачей: Гендрихъ Норманъ, Фридрихъ Венстернъ, Готфридъ Бориціусъ, Яковъ Венстернъ, Карлъ Гольмштетъ, Григорій Мазуръ; четыре человѣка валторнистовъ: Антонъ Шмитъ, Морисъ Волковскій, Фридрихъ Обершеръ, Яганъ Гефлеръ и, наконецъ, трое литавщиковъ: Яганъ Карлъ Винтеръ, Андрей Винтеръ и изъ араповъ Өедоръ Ивановъ; при концертъ-мейстерѣ Гибнерѣ имѣлся ученикъ Михель Кейсъ.

Кромѣ этихъ музыкантовъ, называвшихся, обыкновенно, старыми и игравшими, главнымъ образомъ, на куртагахъ и балахъ, послѣ пріѣзда музыкантовъ изъ Дрездена образовалась еще итальянская музыка. Она періодически давала концерты; во главѣ этого оркестра стояли два композитора: Джіованни Альберто Ристори и Рейнгардъ Кейзеръ, однако вѣроятно, въ разное время, такъ какъ, повидимому, Ристори скоро уѣхалъ, а Кейзеръ прибылъ въ Россію только лѣтомъ, вѣроятно, на смѣну Ристори. Подобное предположеніе вытекаетъ изъ описанія празднованія дня Александра Невскаго, 30 августа 1731 г.; въ Вѣдомостяхъ [3]) было напечатано слѣдующее извѣстіе «прибывшіе сюда недавно изъ нѣмецкой земли музыканты играли на разныхъ инструментахъ при пѣніи зѣло изрядно».

---

[1]) I. Stählin Heigold's Beylagen. IV. 80.

[2]) О. А. М. И. Дв. 36/1629 № 114, стр. 17 и № 8, стр. 31.

[3]) СПБ. Вѣдомости 1731 г. № 72.

Прослѣдить дѣятельность обоихъ композиторовъ при русскомъ дворѣ невозможно. Извѣстно только, что ко дню празднованія коронаціи Императрицы Д. А. Ристори написалъ кантату «Cantate zur Feier des Krönungstages der Kaiserin Anna von Russland à 4 voci con strom»[1]). Относительно же Кейзера извѣстно только, что онъ вызвался и ему было поручено ѣхать въ Италію для приглашенія въ Россію музыкантовъ съ цѣлью пополнить итальянскій оркестръ, но взявъ на это деньги онъ попалъ въ концѣ концовъ въ Гамбургъ, гдѣ и застрялъ, не выполнивъ возложеннаго на него порученія и не давая о себѣ знать въ Петербургъ, гдѣ въ теченіе цѣлаго ряда лѣтъ поэтому не знали, что съ нимъ и гдѣ онъ[2]).

Музыканты и актеры, присланные польскимъ королемъ, покинули Россію, очевидно, въ томъ же 1731 году, и только нѣкоторые изъ нихъ вмѣстѣ съ музыкантами, привезенными Гибнеромъ, остались на службѣ и впредь. Спектакли прекратились, но отказаться отъ нихъ Дворъ уже не могъ и тотчасъ, помимо Кейзера, были приняты мѣры къ розысканію новой труппы. Намѣреваясь культивировать спектакли Императрица въ то же время поручила Томазо Ристори вмѣстѣ съ другими лицами—вѣроятно, вмѣстѣ съ оберъ-архитекторомъ графомъ Растрелли — составить проектъ театра, за что, между прочимъ, было заплачено 200 руб.; въ данномъ случаѣ Императрица имѣла въ виду Петербургъ.

Въ декабрѣ 1731 года у насъ былъ слѣдующій составъ пѣвцовъ и музыкантовъ[3]) на слѣдующемъ содержаніи:

Мадамъ Аволіо, пѣвчая, съ мужемъ и сестрою .	1.000 р.	— к.
Кастратъ Дрееръ	1.237 »	50 »
Братъ его Дрееръ	500 »	— »
Басистъ Эселтъ	300 »	— »
Копіистъ Графтъ	130 »	— »

---

1) Хранится въ Дрезденѣ. Fürstenan. Тамъ же.
2) Fetis. Biogr. univ. des Mus.; I. Stählin. Heigold's Beylagen III, 400, IV. 82.
3) О. А. М. и Дв. 36/1629 № 11, стр. 7.

Кляѳцымбалистъ Гвера	400 р. — к.
Фаготистъ Глотшъ	250 » — »
Фаготистъ Фридрихъ	300 » — »
Габоистъ Дебертъ	300 » — »
Вероке	1.000 » — »
Васпари	1.000 » — »
Концертмейстеръ Яганъ Гибнеръ	450 » — »
Камеръ-музыкантъ и композиторъ Андреасъ Гибнеръ	450 » — »
Яганъ Поморской	292 » — »
Францъ Румпсъ	180 » — »
Гендрихъ Шварцъ	150 » — »
Яганъ Готфридъ Розе	150 » — »
Яковъ Медлинъ	200 » — »
Юліусъ	140 » — »
Іоганъ Брунцъ	150 » — »
Бартоломеусъ Шлаковскій	150 » — »
Яганъ Штраусъ	150 » — »
Кашперъ Кугертъ.	250 » — »
Яганъ Зейкъ	140 » — »
Самоила Ѳатеръ	150 » — »
Яганъ Клиберъ	156 » — »
Георгій Поморской	180 » — »
Яганъ Кернеръ	180 » — »
Тобіасъ Михлеръ	180 » — »
Яганъ Ридель	450 » — »
При концертмейстерѣ Гибнерѣ ученикъ	50 » — »

Трубачи:

Гиндрикъ Норманъ	200 р. — к.
Ѳридрихъ Венстернъ	200 » — »



ПЛАНЪ ТЕАТРА «КОМЕДИ И ОПЕРА» 1734 Г. ПО ПРОЕКТУ РАСТРЕЛЛИ.

Готфридъ Борицiусъ	180 р. — к.
Яковъ Венстернъ	180 » — »
Карлъ Гольмштеръ	192 » — »
Григорій Мазура	170 » — »

Валторнисты:

Антонъ Шмитъ	220 р. — к.
Морисъ Волконской	220 » — »
Ѳридрихъ Убершеръ	150 » — »
Два новыхъ валторниста . . . . по	250 » — »

Литаврщики:

Яганъ Карлъ Винтеръ	200 р. — к.
Изъ араповъ, Ѳедоръ Ивановъ	100 » — »
Андрей Винтеръ	100 » — »
Итого . .	13.227 р. 50 к.

До сихъ поръ, обыкновенно, говоря о театрѣ въ Россіи при Аннѣ оанновнѣ, отдѣлывались двумя-тремя строками, не отдавая эпохѣ ни должнаго вниманія, ни должнаго значенія. Между тѣмъ, оказывается, что въ это царствованіе у насъ побывали лучшія того времени европейскія силы. Несомнѣнно, это не могло не повліять на дальнѣйшее направленіе исторіи нашего театра и на развитіе художественныхъ вкусовъ русскаго общества. Прежде чѣмъ переходить къ изложенію событій послѣдующихъ годовъ, познакомимся съ художественнымъ обликомъ актеровъ и музыкантовъ, бывшихъ у насъ въ 1731 году.

Наиболѣе значительными являются слѣдующіе изъ нихъ: Рейнгардъ Кейзеръ, Джіованни Альберто Ристори, Томазо Ристори, Верокэ и Джіованни Мадонисъ, если онъ дѣйствительно пріѣхалъ въ этомъ году.

Томазо Ристори былъ извѣстнымъ итальянскимъ комическимъ актеромъ и импрессаріо — родился въ 1660 г. (?); одно время служилъ у

Іоанна Георга III, а въ 1714 или 1715 г. былъ изъ Венеціи приглашенъ ко двору Августа II во главѣ труппы commedia dell'arte, состоявшей изъ 6-ти актеровъ и 5-ти актрисъ; въ числѣ ихъ были: его жена Екатерина, его дочь Марія и сынъ Джіованни. При саксо-польскомъ Дворѣ онъ получалъ, кромѣ 4000 гульденовъ путевыхъ, 8000 гульд. ежегодно; въ эту сумму входило жалованье какъ его собственное, такъ и пріѣхавшей съ нимъ труппы. Какъ говоритъ его паспортъ, у него были свѣтло-каштановые волосы и одѣвался онъ всегда въ элегантное платье краснаго цвѣта съ золотымъ позументомъ. Въ 1717 году онъ вернулся въ Италію набирать новыхъ недостававшихъ актеровъ. По возвращеніи, 20-го марта того же года, онъ получилъ отъ короля подарокъ цѣною въ 269 скуди, какъ «chef de la Troupe italienne, tant pour faux frais dans son voyage, que pour autres pertes et dépenses extraordinaires». Побывавъ въ 1731 г. въ Россіи, онъ бросилъ сцену въ 1732 г., вмѣстѣ съ женою вернулся на родину въ Италію, гдѣ вскорѣ и умеръ [1]).

Джіованни Альберто Ристори, его сынъ, родился въ Болоньѣ въ 1692 г., былъ извѣстнымъ композиторомъ, органистомъ и піанистомъ. Въ 1717 году былъ опредѣленъ къ итальянской труппѣ въ Дрезденѣ въ качествѣ «Compositeur de la musique italienne» съ жалованьемъ въ 600 талеровъ въ годъ. Однако, его энергія и талантъ вскорѣ расширили узкія границы его положенія. Въ многочисленномъ ряду его произведеній особенно извѣстны его комическія оперы, какъ первыя произведенія этого рода въ сѣверной Германіи. Побывавъ въ 1731 г. въ Россіи и вернувшись опять въ Дрезденъ, въ октябрѣ 1733 г. онъ былъ опредѣленъ камеръ-органистомъ въ капеллу съ жалованьемъ въ 450 талеровъ; въ 1745 году онъ получалъ уже до 1200 талеровъ; въ 1746 г. онъ сталъ церковнымъ композиторомъ и, наконецъ, въ 1750 г. былъ назначенъ вице-капельмейстеромъ. Умеръ онъ 7-го февраля 1753 г. [2]).

---

[1]) Fürstenan. Тамъ же; Rasi. Comici italieni.

[2]) Fürstenan. Тамъ же. Его музыкальныя произведенія хранятся въ Дрезденѣ.

Объ актерахъ, пріѣхавшихъ вмѣстѣ съ обоими Ристори изъ Дрездена, извѣстно слѣдующее. Маргарита Эрмини, сопрано, прибыла въ Дрезденъ изъ Италіи въ 1725 году и получала 433 тал. 8 гр.; умерла въ Дрезденѣ въ 1765 г. Мужъ ея, басистъ Козимо Эрмини, прибылъ въ Дрезденъ вмѣстѣ съ женой, получалъ одинаковое съ нею жалованье, умеръ въ 1745 г. И, наконецъ, Людовика Зейфридъ, сопрано, прибыла въ Дрезденъ въ томъ же 1725 г., получала 566 тал. 16 гр. и, вернувшись изъ Россіи, оставалась на службѣ при Дрезденскомъ дворѣ до 1732 г. [1]).

На такой же непродолжительный срокъ посѣтилъ Россію другой, несравненно болѣе крупный, извѣстный въ то время на Западѣ композиторъ, Рейнгардъ Кейзеръ (Reinhard Keiser) [2]). Родился Кейзеръ въ 1673 г. въ деревнѣ около Лейпцига. Первыя наставленія въ музыкѣ онъ получилъ отъ своего отца, также музыканта и композитора; затѣмъ онъ учился въ школѣ св. Ѳомы и въ университетѣ въ Лейпцигѣ. Талантъ Кейзера открылся очень рано: ему еще не было 19 лѣтъ, когда ему было поручено Вольфенбюхельскимъ дворомъ (въ 1692 г.) написать музыку къ одной пасторали, подъ названіемъ Исмена. Это была пора зарожденія нѣмецкой оперы, которая до того времени заимствовала стиль у итальянцевъ и французовъ. Съ первыхъ же шаговъ, талантъ Кейзера обнаружилъ стремленіе быть оригинальнымъ и самостоятельнымъ. Благодаря успѣху пасторали, въ слѣдующемъ же году, ему была поручена композиція извѣстной оперы Basilius, исполненной съ такимъ же успѣхомъ. Въ это время изъ всѣхъ нѣмецкихъ городовъ первымъ по процвѣтанію національной оперы былъ Гамбургъ и Кейзеръ рѣшилъ отправиться туда попробовать свои силы; онъ прибылъ въ Гамбургъ въ концѣ 1694 г. и поставилъ тамъ свою оперу Basilius. Музыка этого произведенія настолько отличалась отъ всего того, что слышали до той поры и превосходство его было настолько безусловно, что публика съ этой минуты стала оказывать его твореніямъ явное предпочтеніе. Благодаря тому что въ Гамбургѣ были свои прежніе композиторы, несомнѣнно интриговавшіе противъ Кейзера, онъ только въ 1697 г. поставилъ Ирэну. затѣмъ Janks

и пастораль Исмену; эту послѣднюю, благодаря свѣжей и граціозной музыкѣ, съ удовольствіемъ слушали затѣмъ еще очень долгое время. Кейзеръ былъ въ теченіе сорока лѣтъ самымъ дѣятельнымъ, плодовитымъ и любимымъ композиторомъ Гамбурга. Маттессонъ насчитываетъ за это время сто шестнадцать оперъ его сочиненія, не считая тѣхъ, которыя онъ писалъ вмѣстѣ съ другими композиторами или въ которыя онъ вставлялъ отдѣльныя аріи; кромѣ того онъ написалъ много ораторій и сочиненій церковной музыки. Въ 1700 г. Кейзеръ организовалъ быть можетъ самые блестящіе въ исторіи музыки концерты. Въ началѣ 1702 г. эти концерты прекратились, а въ 1703 Кейзеръ въ сообществѣ англичанина Дрюсика взялся за оперную антрепризу. Сначала она преуспѣвала, но черезъ нѣсколько лѣтъ огромные расходы привели ее въ упадокъ. Подъ натискомъ кредиторовъ композиторъ принужденъ былъ скрываться, но вскорѣ онъ съ прежней отвагой написалъ въ короткій промежутокъ времени восемь оперъ, которыя были сочтены его лучшими произведеніями и дали ему средства, необходимыя для удовлетворенія кредиторовъ. Въ это же время (въ 1709 г.) онъ женился на одной дѣвушкѣ изъ Ольденбурга, дочери богатаго музыканка и тонкой пѣвицѣ; ея талантъ вновь вдохновилъ знаменитаго артиста. Такъ были возмѣщены всѣ послѣдствія его злоключеній. Въ 1716 г. вмѣстѣ съ Маттесономъ онъ организовалъ концерты вновь; но они не имѣли успѣха первыхъ. Черезъ шесть лѣтъ Кейзеръ отправился въ Копенгагенъ и сталъ во главѣ придворнаго оркестра. Черезъ нѣсколько лѣтъ онъ вернулся въ Гамбургъ и въ 1728 г. сталъ директоромъ музыки въ церкви св. Екатерины. Тутъ онъ написалъ много произведеній духовной музыки. Побывавъ затѣмъ въ Россіи, Кейзеръ въ 1734 г. написалъ свою послѣднюю оперу Цирцею. Затѣмъ онъ поселился у своей дочери, изъ которой создалъ прекрасную пѣвицу и проведя нѣсколько лѣтъ въ полномъ покоѣ, умеръ 12 сентября 1739 г. Лучшіе артисты и музыканты сходятся въ своихъ похвалахъ его таланту и произведеніямъ. Маттесонъ и Шрейбе, скупые на похвалы, не могутъ не дать ему перваго мѣста въ ряду драматическихъ композиторовъ ихъ времени.

Они говорятъ, что Гендель и Гассе сложились подъ его вліяніемъ и что въ своихъ работахъ они даже заимствовали у него нѣкоторыя черты. Того же мнѣнія держится Телеманнъ; онъ говоритъ, что многимъ обязанъ Кейзеру и Граунъ. Да, кромѣ того, Гендель и Гассе никогда не отрицали своихъ обязательствъ передъ его талантомъ. Бюрней говоритъ во второмъ томѣ своего музыкальнаго путешествія по Германіи, что Гассе ему сказалъ по этому поводу, что «онъ считаетъ Кейзера первымъ въ своемъ родѣ музыкантомъ въ мірѣ что этотъ знаменитый человѣкъ написалъ гораздо больше, чѣмъ Александръ Скарлатти, самый плодовитый итальянскій писатель того времени, и что его мелодіи, несмотря на эволюцію музыки за пятьдесять лѣтъ, были настолько граціозны и элегантны, что ихъ можно было пѣть наряду съ позднѣйшими незамѣтно для знатоковъ музыки». Капельмейстеръ Рейхардъ говоритъ въ своемъ Magasin Musica о заслугахъ композицій Кейзера съ неменьшимъ энтузіазмомъ. «Эти похвалы не удивятъ тѣхъ, кто слышалъ отрывки произведеній этого великаго художника въ моемъ первомъ концертѣ, посвященномъ исторіи оперы, и кто помнитъ, какое глубокое впечатлѣніе они произвели на аудиторію. Кейзеръ отличается точностью и глубокой экспрессіей вмѣстѣ съ оригинальностью формы. Какъ у большинства послѣдователей этой школы, его гармонія сильна и проникновенна и преемственность созвучій всегда индивидуальна. Какъ и Бахъ, онъ инструментовалъ инстинктивно, но по опредѣленнымъ правиламъ. Въ его оперѣ Фредегунда около 49-ти арій и всѣ, благодаря оригинальному расположенію, имѣютъ свои прелести. Въ оркестровкѣ у него то только басъ, клавесинъ и струнный хоръ подъ сурдинку, то простой квартетъ, то одни гобои и голосъ, то нѣжная флейта и віоли. Герберъ цитируетъ одну арію «Vieni a me dolce oggetto», гдѣ аккомпанируетъ только одна скрипка и другую, гдѣ аккомпанируетъ гобой и басъ. Нельзя не удивляться тому, что композиторъ умѣлъ дать при такихъ ничтожныхъ средствахъ.

Всѣхъ оперъ Кейзера мы не знаемъ; оперы, написанныя имъ въ Копенгагенѣ и много отдѣльныхъ арій погибли въ этомъ городѣ при

пожарѣ дворца въ 1794 г. Изъ 116-ти драматическихъ композицій Кейзера, по Маттесону извѣстно только 77 [1]).

Большинство оперъ находится въ королевской библіотекѣ въ Берлинѣ.

Изъ прочихъ музыкантовъ, бывшихъ въ Россіи въ 1731 г., упомянемъ еще скрипачей Верокэ и Мадониса. Имя Джіованни Верокэ (Verocai Giovanni) встрѣчается впервые въ 1727 г., когда онъ пріѣхалъ съ другими музыкантами изъ Италіи въ Бреславль; затѣмъ онъ служилъ въ Дрезденѣ, въ 1731 г. въ Россіи, гдѣ между прочимъ женился на дочери Кейзера, затѣмъ поѣхалъ въ Гамбургъ и, наконецъ въ Брауншвейгъ, гдѣ въ 1741 г. былъ придворнымъ концертмейстеромъ. Въ Браушвейгѣ онъ поставилъ въ 1743 г. двѣ свои оперы; Демофонтъ и Катонъ въ Утикѣ [2]).

Наконецъ, Джіованни Мадонисъ (Giovanni Madonis) былъ однимъ изъ извѣстнѣйшихъ скрипачей своего времени. Онъ родился въ концѣ XVII ст. въ Венеціи, гдѣ и выступалъ въ 1725 г. съ большимъ успѣхомъ. Въ слѣдующемъ году онъ отправился въ Бреславль съ труппой итальянскихъ пѣвцовъ въ качествѣ шефа оркестра. Въ 1729 г. онъ былъ въ Парижѣ и съ успѣхомъ выступалъ въ концертѣ, устроенномъ въ Тюиллери 1-го мая, послѣ чего былъ приглашенъ скрипачемъ въ королевскій оркестръ. Съ 1731 г. онъ служилъ въ Россіи. Его произведенія — сонаты и концерты хранятся въ Парижѣ [3]).

Среди скрипачей былъ еще нѣкій Пьетро Миро, по прозвищу Петрилло. Попавъ къ русскому двору онъ вскорѣ промѣнялъ свою профессію на мѣсто шута при Императрицѣ. Современникъ передаетъ о немъ слѣдующее. «Примѣтя въ себѣ способность къ шуткамъ перемѣнилъ онъ свою способность, что сдѣлалъ хорошо, ибо въ 9 лѣтъ нажилъ болѣе 20000 руб.; и послѣ какъ умный, съ деньгами изъ Россіи выѣхалъ. Вотъ какъ получилъ онъ первые 10000 рублей. Извѣстное въ Россіи обыкновеніе класть

---

[1]) См. Eitner Lexikon.

[2]) Большинство его произведеній хранится въ Придворной библіотекѣ въ Вѣнѣ (Eitner. Lexikon).

[3]) Fetis.

роженицамъ на зубокъ деньги. Есть-ли знатная Госпожа, то по меньшей мѣрѣ надобно подарить ее червонцомъ, и за то цѣлуютъ роженицу. Нѣкогда Курляндскій Герцогъ, шутя сказалъ Педриллѣ, будто онъ женатъ на козѣ. Педрилло отвѣтствовалъ ему съ нискимъ поклономъ, правда, и что жена его скоро родитъ, и онъ пріемлетъ смѣлость просить Ея Величество со всѣмъ дворомъ посѣтить роженицу, и уповаетъ, что ему не мало нанесутъ подарковъ, для порядочнаго воспитанія своихъ дѣтей. Сія шутка ему посчастливила. Въ назначенный день положили его въ театрѣ на постелѣ и подлѣ его козу; по поднятіи завѣсы всѣ увидѣли Педриллу лежащаго съ женою своею на постелѣ. Императрица пожаловала ему свой подарокъ; почему и каждый Ея Двора дать долженъ былъ роженицѣ» [1]. Вообще, Педрилло пользовался большимъ довѣріемъ и расположеніемъ Императрицы; она часто играла съ нимъ въ карты, избирая его своимъ партнеромъ и передавая ему въ распоряженіе для игръ значительныя суммы. Такъ, 26 февраля 1740 г. Анна Іоанновна указала Камеръ-Цалмейстерской конторѣ записать въ расходъ взнесенные изъ конторы въ ея комнату для игранія въ карты 2100 рублей, и 500 руб. «которые отъ нея отданы итальянцу Педриллѣ для игранія же въ банкъ» [2]. Въ бытность его еще музыкантомъ, въ 1734 г., ему было дано Императрицей порученіе навербовать въ Италіи и привести на службу къ Русскому двору актеровъ и музыкантовъ [3]. Послѣ смерти Императрицы, 17 декабря 1740 г. Государь Іоаннъ Антоновичъ «изволилъ, указать обрѣтающаго при Дворѣ итальянца Петра Миро, по прошенію его, отпустить въ его отечество Италію на время» вмѣстѣ со служителями его, итальянцемъ Франческо Пиколи и графа Головина крѣпостнымъ человѣкомъ Афонасіемъ [4]. Въ 1747 г. онъ служилъ въ Дрезденѣ [5].

---

[1] Манштейнъ. Записки, русск. переводъ. 1810. III. 74, 75, 76.
[2] Внутр. бытъ русск. госуд. I. 221.
[3] Heigold's Beylagen J. v. Sfählin. IV. 84.
[4] Внутр. бытъ. I. 208.
[5] Fürstenau. gesch. d. Hofth. z. Dresden. 157.

Вернемся, однако, къ изложенію исторіи театра. Послѣ отъѣзда италіанскихъ актеровъ обратно въ Дрезденъ, русскимъ Дворомъ немедленно были приняты мѣры къ приглашенію новыхъ комедіантовъ. Розыски продолжались до 9 сентября 1732 г., когда, наконецъ, было ассигновано 5.000 руб. на «выписаніе изъ Италіи компаніи италіанскихъ комедіантовъ и на отправленіе ихъ оттуда» [1]). Въ ожиданіи же ихъ прибытія по прежнему Дворъ тѣшился представленіями персидскаго комедіанта и, очевидно, концертами, исполнявшимися тѣми же голштинскими камеръ-музыкантами съ Гибнеромъ во главѣ при участіи пѣвцовъ: мадамъ Аволіо съ сестрой и кастрата Дреера. Штатъ придворныхъ музыкантовъ, утвержденный 3 апрѣля 1733 г. [2]) повторялъ штатъ 1731 года. Готовясь къ встрѣчѣ новыхъ комедіантовъ, Императрица раньше всего занялась вопросомъ о театральномъ помѣщеніи, декораціи и бутафоріи. Осмотрѣвъ построенный на углу Невскаго и набережной рѣки Мойки еще въ 1723 году театръ, Императрица 12 февраля 1733 г. «указала за ветхостью сломать и по сломаніи означенное подъ тѣмъ бывшее мѣсто отдать подъ строеніе челобитчикомъ» [3]). Этотъ театръ, такимъ образомъ, оказался негоднымъ и вотъ, 12 апрѣля государыня указала, «что имѣется оставшее въ Москвѣ послѣ италіанскихъ музыкантовъ комедіанское платье такожъ театръ и прочія къ тому принадлежащія уборы во охраненіи архитектора Якова Бракета у жены ево и оное платье прислать въ Санктъ Питеръ Бурхъ съ помянутою женою» [4]). Вещи эти, однако, повидимому, доставлены въ Петербургъ не были, такъ какъ описи имъ, составленныя въ этомъ и въ концѣ слѣдующаго 1734 года, содержатъ одни и тѣ-же предметы.

Въ длинномъ, подробномъ, но весьма некраснорѣчивомъ спискѣ встрѣчаются здѣсь: сукна, крашенины (очевидно, декораціи), стулья, скамьи, зеркала, шандалы и проч.; наиболѣе интересно слѣдующее: «4 малыхъ

---

[1]) Гос. Арх. XIX. 182.
[2]) О. А. М. И. Дв. 36/1629 № 21.
[3]) Сенатск. Арх. Выс. пов. XXVII—11.
[4]) О. А. М. И. Дв. Моск. Отд. оп. 7. № 35.

театровъ кукольныхъ зделанныхъ изъ дерева и клееныхъ бумагой серой» и «фигуры писаныя на холсте разныхъ мѣсяцевъ солнца и звѣзды и другія личины». Большинство вещей погнило [1]).

Ни въ одной изъ этихъ описей не встрѣчается переносная сцена, сдѣланная Томазо Ристори. Возможно поэтому, что она была немедленно отправлена въ Петербургъ, хотя такъ же вѣроятно, что здѣсь была сооружена новая. Что въ 1733—4 годахъ представленія давались на какой-то временной сценѣ, не подлежитъ сомнѣнію, такъ какъ Новый Зимній Дворецъ, начатый 3 мая 1732 г. строился въ теченіе 1732, 3 и 4 г.г. и только 5 апрѣля 1734 г., по указу Императрицы, въ Конторѣ строенія домовъ и садовъ былъ заключенъ контрактъ съ иноземцемъ, столярныхъ дѣлъ мастеромъ Яганомъ Христофоромъ Герингомъ, о постройкѣ въ немъ «камедіи и оперы». Театръ строился по чертежамъ и подъ руководствомъ оберъ-архитектора графа де-Растрелли и строительнаго деревянныхъ дѣлъ мастера Виліама Эхта.

Въ силу контракта, Герингъ долженъ былъ произвести слѣдующія работы: «1) Театръ, который въ верху будетъ длиною 11½ саженъ, поперечнику 10 саженъ 1 аршинъ, положа брусья, полъ намостить досками и поставя на шины и перегородить въ пять стѣнъ досками-жъ, по чертежу и по показанію рѣченныхъ архитектора и мастера. 2) Въ нижнемъ аппартаментѣ 15 мѣстъ, гдѣ комедіантское дѣйствіе смотрѣть надлежитъ; длиннику 13 саженъ, шириною 10 саженъ съ аршиномъ, вышиною 2 сажени, также 27 лавокъ и 4 лѣстницы для сходу. 3) Въ среднемъ аппартаментъ вышиною 5 аршинъ, длиною и шириною вышеписаннаго-жъ 15 мѣстъ и 4 лѣстницы. 4) Въ верхнемъ аппартаментѣ противъ третьяго пункта. 5) Во всѣхъ трехъ аппартаментахъ, положа брусья, намостить полы изъ досокъ, выскобля въ закрой чистою работою, а потолки подшить досками-жъ и во всѣ лѣстницы и мѣста положить нижніе брусья и верхніе поручни столярной работы и гдѣ быть балясамъ продолбить дыры, сколько

---

[1]) Общ. Арх. М. И. Дв. Моск. Отд. оп. 7. № 79.

надлежитъ. 6) Пилястры, базы, капители—столярною работою. 7) Въ срединѣ той комедіи сдѣлать три стѣнки полукруглыя изъ бревенъ и обшить съ обѣихъ сторонъ досками, выскобля, длиною на 42 саженяхъ. 8) Между тѣхъ стѣнъ такимъ же образомъ сдѣлать малыхъ простѣнковъ изъ бревенъ 12 и обшить скобленными досками чистою работою. 9) Въ надлежащихъ мѣстахъ сдѣлать двери столярною работою и на петли навѣсить и всѣ оныя работы исправить по объявленнымъ чертежамъ и по показаніямъ помянутыхъ архитектора и мастера, кромѣ токарной и рѣзной работъ» [1]). Нѣкоторое представленіе о театрѣ даютъ сохранившіеся чертежи. Въ такомъ видѣ «комеди и опера» существовала до 1742 г., когда была значительно расширена.

Италіанскіе комедіанты прибыли въ Петербургъ только поздней весной или лѣтомъ, потому что еще 17 апрѣля 1733 г. было отпущено 12.500 руб. «на годовое содержаніе будущей здѣсь при дворѣ компаніи италіанскихъ комедіантовъ» [2]). Собираясь смотрѣть спектакли италіанцевъ, Дворъ, понятно, уже не интересовался представленіями персидскаго комедіанта, и онъ, указомъ 25 апрѣля, съ награжденіемъ въ 300 рублей, былъ отправленъ обратно въ отечество [3]). Вѣроятно, италіанцевъ не было еще и въ іюлѣ, такъ какъ въ то время Дворъ смотрѣлъ кукольную комедію, игранную комедіантомъ «Ягеномъ Христофоромъ Сигизмундомъ (очевидно, Зигмундомъ) зъ женою ево» [4]). Наконецъ, италіанскіе актеры и музыканты пріѣхали. Они пробыли въ Россіи около полутора лѣтъ и, къ сожалѣнію, до насъ не дошли ни имена, ни число ихъ. Только въ указѣ о выдачѣ купцамъ денегъ за взятые для комедіантовъ товары сказано, что было куплено «19 матрацовъ сподушками круглыми на односпальные кровати и 8 матрацовъ такихъ же сподушками круглыми на

---

[1]) См. нашу статью «Театральныя зданія въ С.-Петербургѣ въ XVIII ст.». Старые годы. 1910. II—III и Внутренній бытъ рус. госуд. I. 14.

[2]) Гос. Арх. XIX. 1823.

[3]) О. А. М. И. Дв. 16/1629 № 20 стр. 83.

[4]) Рус. Стар. 1882. X. 170.

двѣ спальные кровати». Очевидно, число актеровъ простиралось отъ 27 до 35 человѣкъ; жалованія они получали 13000 руб. въ годъ [1]).

Играли эти актеры, очевидно, въ комнатномъ временномъ театрѣ, устроенномъ вновь или присланномъ изъ Москвы, что же касается монтировки спектаклей, то она цѣликомъ была сдѣлана вновь. Уплачивая за нее 25 сентября, ей составили подробную опись, въ которой наибольшаго интереса заслуживаетъ слѣдующая статья: «У парукмахора иноземца Агустинуса Деглана: 50 аршинъ тресерта волосъ къ бородамъ, Шпанской парукъ, бѣлой долгой кавалерской парукъ, черной круглой, бѣлой круглой, парукъ романской бѣлой, парукъ шпанской долгой бѣлой, 3 полупарика и съ локонами, одинъ ковалерской парукъ одна сторона бѣлая другая черная, 2 черныя долгия гербукель»... [2]) и т. д.

Если пребываніе италіанской труппы въ Россіи въ 1733—34 г.г. не оставило намъ именъ актеровъ и характеристики игры ихъ, то оно оставило несомнѣнно болѣе глубокій слѣдъ въ исторіи русскаго театра появленіемъ перваго свѣтскаго разсужденія «О позорищныхъ играхъ или комедіяхъ и трагедіяхъ» [3]) и изданіемъ академической типографіей сценаріевъ италіанскихъ комедій и полнаго текста интермедій на музыкѣ [4]). Значительность того и другого понятна сама собою. Замѣтимъ здѣсь только, что сценаріи италіанскихъ комедій, вообще, извѣстны наперечетъ, тщательно разыскиваются и издаются; академическое изданіе является, повидимому, уникомъ и описано лишь въ статьѣ Сиповскаго «Итальянскій театръ при Аннѣ Іоанновнѣ» [5]) и въ «Исторіи Императорской Академіи Наукъ» Пекарскаго.

Кромѣ анонимнаго автора разсужденія «о позорищныхъ играхъ», приблизительно въ то же время, написалъ «рассужденіе о комедіи во-

---

[1]) Гос. Арх. XIX. 182.
[2]) О. А. М. И. Дв. 36/1629 № 20, стр. 116.
[3]) Примѣчанія на вѣдомости 1733 г. ч. 44, стр. 175.
[4]) Библ. И. Ак. Наукъ. IV. б. 4276.
[5]) Рус. Стар. 1900. іюнь. стр. 593.

обще» В. Тредіаковскій [1]). Его разсужденіе цѣликомъ базируется на французскихъ изслѣдователяхъ античнаго театра и теоретикахъ новѣйшей комедіи. Кромѣ Боало, онъ ссылается на Роллена, іезуитовъ Брюмоа и Ропена, а правила для современной комедіи дословно заимствуетъ у того же іезуита Ропена изъ «25 рассужденія о Поэзіи, на страницѣ 154 Паріжскаго Изданія, 1684 года, то есть, когда Комедія уже у Французовъ стала восходить на верьхъ своего совершенства». Представляя собою, такимъ образомъ, компиляцію французскихъ классиковъ, разсужденіе Тредіаковскаго мало интересно. Совершенно иначе дѣло обстоитъ съ разсужденіемъ «о позорищныхъ играхъ». Авторъ его въ первый разъ въ Россіи, подъ вліяніемъ начавшихся при Дворѣ спектаклей, задается цѣлью познакомить широкую публику съ піитическими правилами, преподававшимися до тѣхъ поръ только въ стѣнахъ духовныхъ школъ. Основанное, какъ и піитика духовныхъ школъ, на Аристотелѣ и другихъ классикахъ, это разсужденіе изложено доступнымъ свѣтскимъ литературнымъ языкомъ и, стоя вдали отъ схоластическихъ методовъ, старается держаться непосредственно живого театральнаго дѣла.

Свое разсужденіе авторъ начинаетъ съ указанія на античные народы, у которыхъ театръ былъ широко распространенъ и откуда мы получили нашу поэтику. «И какъ въ древнія времена, такъ видимъ мы еще и нынѣ у наибольшихъ политичныхъ народовъ позорищныя игры отъ часу въ большее употребленіе и возвращеніе приходятъ. Хотя и всегда много такихъ находилось, которые всѣ комедіи трагедіи изъ добрѣ учрежденнои а особливо Хрістіанскую вѣру содержащеи республіки совершенно изкоренить хотятъ; однакожь когда такія позорищныя игры по ихъ намѣренію отправляются и ничего въ себѣ не содержатъ, чтобъ вѣрѣ и честнымъ поступкамъ противно было, то сіе весма не праведно бы кажется, ежели бы любители оныхъ такой невинной забавы лишены были, а особливо что они не только къ увеселенію и ободренію ума, но такожде къ поощренію

[1]) Собр. соч., изд. А. Смирдина. I. 411.

разума и къ отвращенiю подлыхъ помышленiи выдуманы и въ возвращенiе приведены. Понеже въ позорищахъ всегда нѣкоторое достопамятное и со многими случаями соединенное приключенiе такъ натурально представляется, что смотрители оное совершенно понимаютъ, и все состоянiе вещи ясно видѣть могутъ. Сiе представленiе дѣлается живыми персонами, сколько возможно состоянiю ума и тѣла представляемыхъ лицъ въ рѣчахъ и поступкахъ подражать долженствуютъ. Сего ради должно ихъ одѣянiе со временемъ и состоянiемъ въ позорищѣ показываемыхъ лицъ во всемъ согласно быть. Такожде и театръ такъ учредить и украсить надлежитъ, чтобъ онъ великое сходство съ тѣмъ мѣстомъ имѣлъ, на которомъ говорящiя лица представляются, и для того оной театръ, какъ часто помянутыя лица на другомъ мѣстѣ находиться будутъ, перемѣнять и по тому мѣсту располагать должно. Такимъ способомъ показывается театръ иногда Княжескими палатами, иногда нѣкоторою особливою камерою, иногда площадью, иногда пустынею, иногда темницею и проч. Для приведенiя сего въ дѣйство требуются, какъ легко разсудить можно, кромѣ многихъ различныхъ одеждъ и украшенiи театра, искусныя и дорогiя машины, которыми бы всѣ приключенiя естественно изобразить можно было. Мы здѣсь наипаче о тѣхъ славныхъ позорищныхъ играхъ говоримъ, которыя подъ именемъ оперы извѣстны, и въ которыхъ часто зѣло удивительныя вещи, яко сухопутныя и морскiя воины, громы, молнiи и симъ подобныя представляются. Но въ общихъ позорищныхъ играхъ такъ великихъ приготовленiй не надобно, потому что во оныхъ такiя приключенiя не показываются, которыя бы толь драгоцѣнныхъ вещей требовали. Что до языка говорящихъ персонъ касается, то безъ сомнѣнiя онои есть наиспособнѣйшѣи, которой смотрители наилучше разумѣютъ, потому что для ихъ увеселенiя такiя позорищныя игры представляются. Сего ради сiе правиламъ въ такихъ представленiяхъ потребнаго сходства весьма противно, когда на Греки, Римляне и другiе народы природнымъ языкомъ смотрителеи употребляютъ. Самыя же рѣчи и изображенiя помышленiя располагаются, сколько возможно, по состоянiю особъ и ихъ склонности ума,

при чемъ и сіе примѣчается, чтобъ оныя рѣчи всегда были остроумныя и до самаго дѣла принадлежащія, хотя въ самомъ приключеніи безъ сомнѣнія часто такія рѣчи и дѣла бывали, которыя либо не такъ прибраны, или съ началомъ и соединеніемъ всего приключенія не согласны были. Сіе кажется правдѣ еще противнѣе, что часто всѣ рѣчи стихами предлагаются, которыя, ежели они съ музыкою поются, оперу сочиняютъ. Но какъ рѣчь въ пріятности позорищной игры никакого помѣшательства не дѣлаетъ, такъ изображеніе и родъ оныхъ рѣчей, хотя бъ то учинилось стихами или простымъ словомъ, оной пріятности весьма не умаляетъ. Понеже въ комедіи и трагедіи того токмо смотрѣть надлежитъ, чтобы различныя приключенія между собою и взрядно соединены были, и при томъ бы къ нѣкоторому общему намѣренію склонялися, а всегда-бъ и вездѣ нѣчто правдѣ подобное находилося».

Далѣе авторъ говоритъ о томъ, что содержаніемъ драматическаго произведенія всегда является «либо прямая исторія», либо правдоподобный случай, что авторъ долженъ избѣгать изложенія обстоятельствъ, не имѣющихъ прямой связи съ темой. Наконецъ, указываетъ на то, что наибольшей трудностью является ограниченіе произведенія извѣстнымъ временемъ, что неестественно, если въ теченіе двухъ-трехъ часовъ протекаютъ вереницы лѣтъ и что поэтому въ видахъ естественности поэтъ долженъ ограничивать свое событіе минимальнымъ срокомъ, не превосходящимъ 24 часа.

Далѣе авторъ указываетъ на раздѣленіе позорищныхъ игръ, въ зависимости отъ содержанія, на комедію, трагедію, трагическую комедію, комическую трагедію и т. д. Минуя опредѣленія комедіи и трагедіи, гдѣ авторъ ничего новаго не даетъ, обратимся къ опредѣленію оперы и другихъ «игръ».

«Ежели предложеніе дѣлается стіхами и при томъ оно съ музыкою поется, тогда имѣетъ позорищная игра имя оперы. Къ сему наиспособнѣйшія суть трагедіи, отъ части что онѣ и по своему естеству стихотворнаго изображенія требуютъ, а отъ части что пѣніемъ и голосомъ музыкальныхъ инструментовъ предложеніе гораздо большую силу получаетъ».

Нѣсколько позже, а именно въ 1738 году, послѣ представленія у насъ первой оперы, профессоръ Яковъ Штелинъ написалъ въ Примѣчаніяхъ къ Вѣдомостямъ «Історическое описаніе онаго театральнаго дѣйствія, которое называется опера» [1]. Имѣя въ виду познакомиться съ нимъ ниже, мы процитируемъ здѣсь лишь его опредѣленія понятій: опера, интермедія, оперетта и т. д.

«Опера называется дѣйствіе пѣніемъ отправляемое. Она кромѣ боговъ и храбрыхъ героевъ никому на театрѣ быть не позволяетъ. Все въ ней есть знатно, великолѣпно и удивительно. Въ ея содержаніи ничто находиться не можетъ, какъ токмо высокія и несравненныя дѣйствія, божественныя въ человѣкѣ свойства, благополучное состояніе міра, и златые вѣка собственно въ ней показываются. Для представленія первыхъ временъ міра, и непорочнаго блаженства человѣческаго рода, выводятся въ ней иногда счастливые пастухи и въ удовольствіи находящіяся пастушки. Пріятными ихъ пѣснями и изрядными танцами изображаетъ она веселіе дружескихъ собраній, между добронравными людьми. Чрезъ свои хитрыя машины представляетъ она намъ на небѣ великолѣпіе и красоту вселенныя; на землѣ силу и крѣпость человѣческую, которую они при осажденіи городовъ показываютъ; на волнующемся море страхъ и напасти неразсудно дерзновенныхъ людей, а чрезъ сверженнаго Фаэтона паденіе безумныя гордости. Рѣчь, которою человѣческія пристрастія изображаются, приводится посредствомъ ея музыки въ крайнее совершенство; а звукъ послѣдующихъ за нею инструментовъ возбуждаетъ въ слушателяхъ тѣмъ самыя пристрастія, которыя тогда ихъ зрѣнію открываются».

«Недлежитъ намъ упомянуть еще о нѣкоторомъ особливомъ родѣ пѣніемъ представляемыхъ дѣйствій, которыя подъ именемъ Інтермедій лѣтъ за 40 передъ симъ въ Италіи начало свое воспріяли. Тамошнимъ жителямъ, которые всегда о новыхъ веселіяхъ стараются, показалась совершенная опера уже черезмѣрно важна. Того ради выдумали новое пред-

---

[1]) Прим. на вѣд. 1738 г. ч. 17, стр. 65; Пекарскій. Истор. Ак. Наукъ. ч. I. 555.

ставленіе, которое до оперы весьма не надлежитъ, но имѣетъ особливое веселое содержаніе, и можетъ иногда на двѣ, а иногда и на три части раздѣлено быть. Въ такихъ интермедіяхъ выходятъ обыкновенно только двѣ персоны, а именно Буффо и Буффа, которыя какой нибудь веселый случай представляютъ аріями и рецітатівами, а чрезъ то какъ смотрителямъ, такъ и оперіетамъ даютъ время къ успокоенію отъ важныхъ представленій. Къ сложенію інтермедій не всякъ можетъ быть способенъ; такъ какъ и къ представленію такихъ музыкальныхъ веселыхъ дѣйствій надлежатъ весьма особливые люди, которые въ движеніи тѣла и въ самомъ пѣніи всякими смѣшными образами себя притворять умѣютъ.

Въ малыхъ сочиненіяхъ произошла отъ соединенія реціататдвовъ съ аріями Кантата: а въ большихъ, Драмма со всѣми ея различными родами. Когда такое дѣйствіе представлялось только отъ двухъ лицъ, то называли оное Діалогъ, то есть разговоръ на музыкѣ: ежели же въ ономъ употреблены были 3 или 4 персоны, то называлось оно уже Оперетта, то есть малая драмма; таковы были пастореллы, Эклоги, или пастушескія представленія на музыкѣ: а когда совершенное дѣйствіе отъ разныхъ персонъ представлено было, тогда называлось оно великая, на музыкѣ сочиненная драмма, то есть цѣлое дѣйствіе или опера».

Вернемся, однако, къ первому разсужденію. Оговоривъ низшіе роды драматическихъ и лирико-драматическихъ произведенІй, авторъ продолжаетъ. «Въ прочемъ они такожде съ еликимъ прилѣжаніемъ сочиняются и многія, зѣло остроумныя разсужденія и преизрядныя изображенія рѣчей въ себѣ замыкаютъ. Между позорищными играми надлежитъ такожде щитать и кукольныя игры, въ которыхъ представленіяхъ не живыми персонами, но куклами дѣлаются. Такія куклы толь искусно дѣлаются, что всѣ ихъ члены тонкими проволоками, какъ кому угодно, обращать можно, и такимъ способомъ оными всѣ движенія человѣческаго тѣла изображаются. Хотя рѣчи помянутыхъ куколъ изъ скрытыхъ позади театра людей произносятся, однакожъ ради нарочитаго отдаленія смотрителеи онаго на силу примѣтить можно. Сего ради ежели такія кукольныя игры въ наибольшемъ совер-



ПЛАНЪ ТЕАТРА «КОМЕДИ И ОПЕРА» 1734 Г. ПО ПРОЕКТУ РАСТРЕЛЛИ.

шенствѣ показаны быть могутъ, то не льзя въ томъ не признаться, что они великое удовольствіе и удивленіе въ смотрителяхъ произведутъ, хотя оно и не таково будетъ, каково въ обыкновенныхъ позорищныхъ играхъ случается. Къ томужъ такими куклами многія дѣйствія показать можно, къ которымъ живыя персоны весма не способны. На примѣръ можно ими удивительнѣйшіе образы людей, рѣдко виданные уроды, смертельныя убивства, и другія симъ подобныя вещи очень легко изъявлять, чтобъ живыми людьми не безъ великаго труда въ дѣиство производить надлежало. Иныя подражанія позорищнымъ играмъ дѣлаются одною только тѣнью, которая въ темнои камерѣ на намазанную масломъ бумагу наводится. И хотя такимъ способомъ показанныя фігуры ничего не говорятъ, однакожъ отъ знаковъ и другихъ показаніи познавается, что оныя знаменуютъ. Сею рѣчью изображающія многія зѣло дивные виды и ихъ примѣненія, что въ другихъ позорищныхъ играхъ не такъ хорошо учиниться можетъ. Таковыя нѣмыя представленія дѣлаются иногда и живыми персонами, при чемъ всю історію такожде отъ знаковъ и тѣлесныхъ движеніи познать можно. Но въ такихъ позорищныхъ играхъ искусные танцы и изрядная музыка есть главнѣишее дѣло, которое того достоино, чтобъ на оное смотрѣли».

Далѣе авторъ разъясняетъ понятіе о трехъ единствахъ (Les trois unités) и раздѣленіе комедіи на части: protasis, epitasis, catastasis, catastrophe. Далѣе идетъ рѣчь о раздѣленіи піесы на сцены или явленія и, наконецъ, авторъ касается того, какъ слѣдуетъ пользоваться экспозиціей. «Не надлежитъ безъ важнои причины одну токмо персону на театръ выводить, понеже сіе такъ покажется, будто она съ смотрителями говоритъ, что своиству позорищныхъ игръ весма противно есть». Но такъ какъ, стѣснивъ представленіе 24 часами, нельзя всего изобразить, то слѣдуетъ прибѣгать къ разсказу, почему въ піесѣ всегда должны быть лица, не знающія происшедшаго.

Итакъ, театралъ, посѣщавшій въ эту пору спектакли италіанской труппы, былъ подготовленъ къ нимъ и теоретически и, отчасти, исторически.

Въ 1733 г. были играны слѣдующія 14 итальянскихъ комедій: Честная куртізанна, Въ ненависть пришедшая Смералдіна, Смералдіна кикимора, Перелазы чрезъ заборъ, Газета или вѣдомости, Арлекінъ и Смералдіна любовники разгнѣвавшіеся, Рожденіе Арлекіново, Переодѣвки арлекіновы, Четыре арлекіна, Арлекінъ статуа, Великіи василискъ изъ бернагасса, Бригеллъ оружіе и буторъ, Французъ въ венеціи и Метаморфозы или преображенія арлекіновы, а также 3 «інтермедіи на музыкѣ»: Подрятчикъ оперы въ острова канарійскіе, Старикъ скупои и Игрокъ въ карты.

Въ 1734 г.—12 итальянскихъ комедій: Скороходъ ни къ чему не годнои, Обманъ благополучныи, Портомоя дворянка, Напасти щастливыя арлекіну, Забавы на водѣ и на полѣ, Клятвопреступленіе, Маркі гасконецъ величавыи, Чародѣиства Петра Добана и Смералдіны царицы духовъ, Напасти Панталоновы и арлекінъ притворныи куріеръ по томъ такъ же и барбьеръ по модѣ, Докторъ о двухъ лицахъ, Отвѣтъ Аполлоновъ сбывшіися или безвинная продана и выкуплена, Любовники другъ другу противящіеся съ Арлекіномъ притворнымъ пашею и 5 інтермедій на музыкѣ: Посадскои дворянинъ, Мужъ ревнивои, Больнымъ быть думающіи, Притворная нѣмка, Влюбившіися въ себя самого или Нарціссъ.

Иностранная литература разработала уже достаточно подробно вопросъ объ италіанской комедіи—commedia dell'arte, поэтому мы коснемся ея лишь вкратцѣ. Характерной для нея чертой является отсутствіе записаннаго текста исполнявшихся комедій; актеры, бывшіе большей частью и авторами своего репертуара, записывали только канву піесы, только ея фабулу, а діалогъ каждый разъ импровизировался. Импровизація, какъ сценическій пріемъ, была присуща не только италіанской комедіи. «Не позволяй клоунамъ болтать больше, чѣмъ написано въ піесѣ», говоритъ Гамлетъ первому актеру. И когда англійскіе комедіанты въ XVII ст. наводнили собою материкъ, Ристъ въ піесѣ «Жаждущая мира Германія», оцѣнивъ прелести импровизаціи, говорилъ: «нѣтъ ничего труднѣе, какъ связывать себя въ дѣйствіи опредѣленными рѣчами и словами», и очень пріятно, «если можно говорить свободно, особенно если актеры достаточно

умные и отъ смысла піесы не отходятъ» [1]). Импровизація, вообще, была достояніемъ народнаго европейскаго театра, какъ не имѣвшаго своей литературы, и италіанцы были лишь наиболѣе яркими ея воплотителями. Само собой, довольно трудно представить себѣ, какъ могло итти представленіе при импровизаціи. Между тѣмъ, публику интересовало, что на одинъ и тотъ же сюжетъ, по одной и той же канвѣ актеры каждый разъ могли играть новую піесу. Своего рода спортивный интересъ сосредоточивался вокругъ того, какъ актеръ выйдетъ изъ новаго создавшагося положенія; конечно, удовольствіе публики здѣсь имѣло мало общаго съ художественнымъ наслажденіемъ, за то требованія къ ловкости, находчивости и присутствіи духа въ актерѣ повышались съ каждымъ представленіемъ. Въ то же время фантазіи актеровъ долженъ былъ быть положенъ извѣстный предѣлъ, о чемъ говорили Шекспиръ и Ристъ. Для этого всѣ актеры должны были хорошо знать канву піесы, а во время хода представленія зарапортовавшагося актера останавливали изъ-за кулисъ знакомъ руки [2]); кромѣ того, за кулисами вѣшался листокъ съ изображеніемъ предѣловъ импровизаціи.

Понятно, все дѣло было въ талантливости импровизатора. Поэтому, когда, съ одной стороны, требованія и вкусы публики развились и когда, съ другой, почувствовался недостатокъ въ талантливыхъ импровизаторахъ, народный театръ сталъ постепенно переходить къ литературѣ, т. е. къ записанному тексту. Историкъ и теоретикъ итальянскаго театра, Луиджи Риккобони въ 1728 г. писалъ [3]): «Импровизація придаетъ игрѣ правдивость, такъ что, видя нѣсколько разъ одну и ту же канву, можно каждый разъ видѣть новую пьесу. Актеръ-импровизаторъ играетъ живѣе и естественнѣе, чѣмъ актеръ, играющій роль заученную: лучше чувствуютъ, а, слѣдовательно, и лучше говорятъ то, что творятъ, чѣмъ то, что заимствуютъ

---

[1]) E. Despoix. Le Théâtre Français sous Louis XIV; Genée. Lehr u. Wanderjahre d. d. Schausp. 299.

[2]) Genée, 321.

[3]) Histoire du théâtre Italien. 1728. p. 61.

у другихъ при помощи запоминанія; но эти преимущества комедіи, играемой по способу импровизаціи, пріобрѣтаются путемъ многихъ недостатковъ; здѣсь завѣдомо предполагаются актеры талантливые, даже равные другъ другу по талантливости, такъ какъ все несчастіе импровизаціи заключается въ томъ, что игра лучшаго изъ актеровъ всецѣло зависитъ отъ игры его партнера; если онъ находится на сценѣ съ актеромъ, который не умѣетъ точно поймать моментъ вступленія или прерываетъ его не во время, то или діалогъ портится, или живость гасится. Внѣшности, памяти, голоса, даже чувства недостаточно актеру, который хочетъ импровизировать,—онъ не можетъ имѣть успѣха, если у него нѣтъ быстрой и плодотворной фантазіи, большой и легкой выразительности, если онъ не владѣетъ всѣми тонкостями языка и если онъ не изучилъ всего того, что необходимо знать при разнообразныхъ положеніяхъ, въ которыя ставитъ его роль». И въ другомъ мѣстѣ онъ говоритъ: «Комедія наша, играемая all'improviso, уже давно потеряла не мало той прелести, которой славилась, по отзывамъ нашихъ отцовъ» [1]). Главная причина, по его мнѣнію, была въ томъ, что «начали мало-по-малу исчезать тѣ хорошіе актеры, которые, обладая знаніемъ и благоразуміемъ, одухотворяли тѣ сюжеты, на которые мы теперь смотримъ, какъ на бездушные трупы».

Такимъ образомъ, итальянскій театръ въ Россіи при Аннѣ Іоанновнѣ былъ театромъ упадка импровизаціи и начала записаннаго текста.

Сохранившіеся сценаріи, однако, очень рѣдко передаютъ текстъ діалога и только «интермедіи на музыкѣ» записаны цѣликомъ. Хотя въ интермедіяхъ и отсутствуютъ маски итальянской комедіи: арлекинъ, панталонъ, докторъ и т. п., и встрѣчаются, какъ это и указывалось современными сценическими правилами, только буффъ и буфоронша, однако, характеръ ихъ діалога, несомнѣнно, ничуть не отличался отъ характера діалога комедій; что же касается пѣнія, то оно вкрапливалось только время отъ времени.

Наши сценаріи ничѣмъ не отличаются отъ прочихъ сценаріевъ италь-

---

[1]) Lougi Riccoboni. Dell'arte rappresentativa. 1728.

янской комедіи; составлены они были первоначально на итальянскомъ языкѣ, а затѣмъ, благодаря тому что Императрица не понимала по итальянски, были переведены на французскій и уже съ французскаго на русскій. Переводъ ихъ принадлежитъ В. К. Тредіаковскому. До насъ дошелъ приказъ на его имя въ этомъ смыслѣ относительно комедій 1735 года: «велѣно тебѣ комедіановъ отъ ректора Аволія взять нѣсколько комедіевъ и интермедіевъ для переводу заблаговременно». Тредіаковскій впослѣдствіи разсказывалъ о томъ: «также я токмо одинъ переводилъ всѣ перечни итальянскихъ комедій и всѣ бывшія тогда интермедіи... которыя всѣ напечатаны». Переводы были оцѣнены въ 520 рублей, которые, между прочимъ, не были уплачены еще въ 1738 г. Распоряженіе о переводѣ комедій на нѣмецкій и русскій языки исходило отъ Левенвольда [1]). О порядкѣ перевода Тредіаковскій говоритъ при одной изъ интермедій въ особомъ «увѣщаніи».

«Чрезъ сіе объявляется любопытному читателю, что Аріи и двоегολосныя попѣвки, которыя здѣсь Італьянскимъ языкомъ переведены съ французскаго, съ котораго переводчикъ взялся переводить. Того ради уповается, что русской Аріи тѣхъ переводъ больше согласенъ будетъ французскому слогу, нежели Італьянскому. А по Італьянски оныя тутъ прилажены по желанію того, кто ихъ на французской пишетъ съ итальянскаго; чего онъ и впредь такъ же требуетъ.

Для того и въ другихъ отъ нынѣ Інтермедіяхъ доноситься читателю будетъ при концѣ Інтермедіи о этомъ же сами только коротенькими словами: Аріи переведены съ французскаго». Вмѣстѣ съ русскими сценаріями составлялись и нѣмецкіе; въ 1735 г. авторомъ ихъ былъ проф. Я. Штелинъ [2]). Каждый сценарій снабженъ указаніемъ, въ какомъ году піеса была исполнена въ Петербургѣ, наименованіемъ дѣйствующихъ лицъ и, наконецъ, «перечнемъ всей комедіи», т. е. введеніемъ въ пьесу.

Приведемъ, для примѣра, начало одного изъ сценаріевъ.

«Честная куртізанна комедія італіянская въ Санктпетербургѣ 1733 г.

---

[1]) Пекарскій. Истор. Акад. Наукъ. I. 59.

[2]) Пекарскій. Истор. Акад. Наукъ. I. 562.

Перечень всеи комедіи.

Докторова дочь Діана, которую онъ въ Міланѣ въ домѣ своего брата Панкратія оставилъ, оттуда съ Арлекіномъ и Брігелломъ убѣгаетъ, чтобъ оставившаго ея любовника нагнать; а какъ его достичь не могла, то приходитъ она въ Генуу, гдѣ, не вѣдая чѣмъ бы свое житіе препроводить, начинаетъ играть. При семъ случаѣ влюбливается въ нея Панталонъ, и сія любовь дѣлаетъ всю завязку комедіи.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Панталонъ, отецъ
Сильвіевъ
и
Корнеліинъ.
Докторъ, отецъ
Діанинъ.
Бригеллъ. } слуги Діанины.
и
Арлекінъ.
Слуга.
Артель обманщиковъ.

Это дѣйствіе въ Генуѣ.

Дѣйствіе первое.

Брігеллъ входитъ и ругаетъ Арлекіна, что онъ никогда наѣсться не можетъ и безпрестанно на свою госпожу жалуется, что она ему ничего не даетъ. Арлекінъ отвѣчаетъ, что онъ ей для того служитъ, а однако же и того не имѣетъ, чѣмъ бы брюхо набить. Брігеллъ говоритъ ему противъ того, что онъ въ томъ безчеловѣчно поступитъ, когда сію госпожу въ ея бѣдности оставитъ, и что надлежало бы ему стараться ея отъ

того освободить. Арлекінъ послѣ нѣкоторыхъ игрушекъ приличныхъ театру проситъ милостыни, но Бригеллъ его выбранилъ. Къ тому приходитъ Діана», и т. д.

«Игрушки приличныя театру», или, какъ они еще иначе назывались, «различныя штуки», были тѣми jeux du théâtre или, какъ это позднѣе стало называться, игрою, фортелями, въ которыхъ наиболѣе открывался просторъ для смѣшныхъ выходокъ, для фантазіи и ловкости актера, особенно арлекина, и ими пересыпаны сценаріи комедій. Фабула, обыкновенно любовная и очень загроможденная, съ неизмѣнно благополучнымъ концомъ, разыгривалась отъ 6-ти до 11-ти дѣйствующими лицами, среди которыхъ традиціонно фигурировали Панталонъ и Докторъ въ качествѣ комиковъ-резонеровъ, Сильвій и Одоардъ—любовники, Діана, Аурелія, Корнелія или Витторія — любовницы, Смералдина, Арлекинъ и Бригеллъ — комики различныхъ оттѣнковъ, смотря по пьесѣ, и т. д. Прочія дѣйствующія лица были чисто эпизодическими. Комедія заключала въ себѣ, обыкновенно, 3 дѣйствія и до 20 картинъ, причемъ перемѣною декорацій не стѣснялись: то это былъ городъ, то поле, то лѣсъ съ солнцемъ на горизонтѣ, то «камера, которая подлѣ курятника, съ великимъ мукосѣинымъ долгимъ ситомъ, и съ столомъ, на которомъ три прибора», то «камера съ любовниками, женскимъ поломъ, Брігелломъ и Арлекіномъ, которые изображаютъ обои» и т. п. Всѣ комедіи, несмотря на огромное разнообразіе въ содержаніи, были очень похожи другъ на друга. Среди нихъ наиболѣе интересны тѣ, текстъ которыхъ записанъ, а именно: 8 интермедій, 2 сцены изъ комедій и нѣсколько поговорокъ и незначительныхъ репликъ.

Записанныхъ поговорокъ двѣ: «сухая ложка ротъ деріотъ» и «qui non habet aurum aut argentum, non intrabit qui dentrum—у кого нѣтъ золота и серебра, тотъ не войдетъ сюда никогда».

Для характеристики діалога комедій приведемъ сцену, относящуюся къ комедіи 1733 г. «Смералдіна кикимора».

«Разговоръ между Смералдіною кикиморою и Панталономъ».

* * *

Кикимора: Я вамъ говорю, что вамъ надобно имѣть вѣжество и почтеніе къ женщинѣ такой, каковая я, по тому что ежели-бъ я не боялась повредить честь мою, то бы я васъ научила, какъ въ томъ поступать. (Бездѣльники, плуты, ни къ чему годныя, пьяницы). Здравствуйте, мои господа.

* * *

Не извольте, пожалуите, удивляться, что я такъ теперь сердита, и и толь злобна; я имѣю тому причину.

* * *

Не здѣлалъ ли вамъ кто чево?

* * *

Не здѣлалъ ли мнѣ кто чево? Спрашиваете вы у меня, не здѣлалъ ли мнѣ кто чево? Проклята я буду; добро! Дамъ я себя знать! Я намѣрена отомстить мою обиду такъ, что хотя бы я знала, что чрезъ то потеряю всѣ пожитки отцовскія моего прадѣда, и моеи пробабки, которые были добрые люди.

* * *

Да извольте сказать, кто васъ обезчестилъ; такъ можно и помощь вамъ въ томъ подать.

* * *

Я васъ вижу быть толь учтивыхъ людей, мои господа, что бы я тѣмъ васъ обезчестила, ежели бы я отъ васъ утаила мое нещастіе. Извольтежъ для того знать, что я родилась въ Москвѣ, дочь только одна И... Которой поставленъ былъ Докторомъ въ медіцінѣ въ Санктпетербургскои мяснои рядъ, и который не уступалъ въ своемъ искусствѣ главному столяру голландскому. Мать моя называлась И... и такая женщина, чтобъ она могла услужить обществу Ріжскому. Продавала она масло коровье по алтыну фунтъ; а я варила пиво въ И... улицѣ; и оное такъ удавалось, что Русскіе въ добрые кулаки совались, для того чтобъ кому прежде пить.

* * *

Вы чаи къ себѣ приманили много любовниковъ красотою вашею?

* * *

Очюнь много: изъ которыхъ пришелъ ко мнѣ однажды пріѣзжеи молодецъ изрядно убранъ, и вѣжливъ, который назывался Сілвіи; охъ ти мнѣ! лишь я о томъ подумаю, то слиозы у меня тотъ часъ и навернутся въ глазахъ.

* * *

Не извольте плакать, дорогая куколка; ободритесь.

* * *

Ахъ! нельзя мнѣ не плакать! (Измѣнникъ! Плутъ! Шельмъ)! Но чтобъ возвратиться къ моей повѣсти, тогда оный молодецъ тотъ часъ влюбился въ меня, и такъ сильно сталъ мнѣ показывать свою любовь называя меня: сердце мое, животы мои, сокровище мое, я сокрушаюсь, я умираю по васъ, что я согласилась на ево желаніе, и не могла я жива быть, ежелибъ я ево не видѣла на меньшои конецъ съ двенадцать разъ всякой день. На конецъ въ извѣстнѣйшій знакъ своея вѣрности далъ онъ мнѣ этотъ перстень, и то тогда, когда онъ отъѣзжалъ отъ сюда въ свой домъ для взятья нужныхъ вещей къ нашей свадьбѣ.

* * *

Ежели онъ доброи человѣкъ, то онъ сдержитъ свое слово.

* * *

Какъ ему сдержать, потому что вѣрные люди увѣдомили меня, что этотъ Сілвіи убилъ первую свою жену, которая называлася Смералдіна, и несмотря на обѣщаніе, чтобъ взять меня за себя, чему вотъ закладъ, старается онъ жениться на нѣкоторой Діанѣ, дочери Пантолона де Бізоньніозі.

* * *

Развѣ женится онъ на чортѣ, который чтобъ взялъ этова плута. Ничево не извольте бояться, государыня моя, дочь моя никогда ево не будетъ.

* * *

Какъ! такъ это вы Панталонъ отецъ Діанинъ?

* * *

Правда, я ея отецъ.

* * *

Дорогои мои государь, я у васъ прощенія прошу въ моеи неумѣренности; а вѣдь тутъ идетъ о моеи чести.

* * *

Вы это очень хорошо сдѣлали, что меня увѣдомили о плутовствѣ того человѣка.

* * *

Извольте вы поберечься, мои господинъ, вѣдь зтотъ Сілвіи не что иное, какъ вертопрахъ; и такои человѣкъ, которои всему не спускаетъ что ему попадется.

* * *

Не извольте о томъ попеченіе имѣть.

* * *

Я васъ увѣдомляю къ лучшему вашему, и дочери вашея.

* * *

Довольно тово.

* * *

Я хочу итьти, чтобъ вамъ больше не надокучить.

* * *

Ваша услужница, мои господа.

* * *

Прости красна дѣвица.

* * *

Но прежде нежели я поиду, хочется мнѣ вамъ показать танецъ на рускую стать.

* * *

Извольте танцовать.

* * *

Ступаи сюда, мужикъ, танцуи со мною.

(*Продолженіе слѣдуетъ*).

НАРОДНЫЙ ТЕАТРЪ ВЪ БЮССАНГѢ (ФРАНЦІЯ).

MAURICE POTTECHER.

Пер. съ рукописи Ю. СЛОНИМСКОЙ.

ИДЕЯ народнаго театра явилась слѣдствіемъ двойного инстинкта—художественнаго и соціальнаго.

Я мечталъ о театрѣ болѣе свободномъ, вмѣстительномъ и доступномъ народу, чѣмъ обычный городской театръ, закрытый и обособленный, имѣющій въ виду довольно ограниченный кругъ зрителей, чьи вкусы онъ часто перенимаетъ, чьимъ предразсудкамъ льститъ,—театръ, силою обстоятельствъ ставшій коммерческимъ предпріятіемъ и занятый больше заботою о собственной выгодѣ, чѣмъ интересами искусства.

Я въ то-же время думалъ, что множество людей, среди которыхъ я жилъ ребенкомъ и съ которыми меня, уже взрослаго, продолжали связывать узы національности и родины, не знали такого развлеченія, какъ драматическое искусство, являющееся, по моему мнѣнію, могущественнымъ источникомъ чувствъ и мыслей.

У меня естественно явилось желаніе создать народную сцену, подобно той, какая была въ античномъ мірѣ или при зарожденіи французскаго театра. Тогда спектакли носили характеръ празднества; весь народъ призывался на нихъ; онъ видѣлъ въ Аѳинахъ свои легенды, свою исторію, своихъ героевъ и боговъ ожившими на сценѣ; великолѣпнымъ языкомъ они передавали свои чувства, свершали дѣйствія, понятныя для всѣхъ, способныя волновать сердца и совѣсть каждаго и возбуждать національный духъ. Въ нашихъ *мистеріяхъ*, болѣе скромныхъ и неясныхъ, въ которыхъ въ средніе вѣка зарождался французскій театръ, народъ тоже принималъ участіе; онъ оживлялъ спектакль своими страстями и своей наивной вѣрой и на папертяхъ соборовъ былъ и участникомъ и зрителемъ.

Возможно-ли въ наше время созданіе истинно національнаго театра, въ которомъ избранникъ встрѣчался бы съ толпой и, какъ въ древней Элладѣ, широко расцвѣталъ бы коллективный геній народа? Можно-ли наряду съ существующимъ современнымъ театромъ, со всѣми его явными недостатками и несомнѣнными достоинствами, надѣяться основать театръ, который безъ всякихъ коммерческихъ разсчетовъ давалъ бы въ праздничные дни большіе спектакли, вызывающіе одинаково радостныя или печальныя чувства во всѣхъ жителяхъ одной страны, соединенныхъ общими воспоминаніями, преданныхъ общимъ надеждамъ? Нашъ великій историкъ Мишле считалъ это возможнымъ и пророчески желалъ возрожденія Народнаго театра, гдѣ трепетала бы душа Франціи,—театра, который былъ бы для нашей демократіи тѣмъ, чѣмъ былъ для демократіи аѳинской театръ Эсхила, Софокла, Эврипида и Аристофана.

Возвышенный идеалъ, достойный увлечь великихъ художниковъ! Но многочисленныя и серьезныя трудности отсрачиваютъ его осуществленіе, потому что на практикѣ дѣло идетъ о томъ, чтобы собрать значительную сумму денегъ для созданія и устройства подобнаго предпріятія, а морально о томъ, чтобы разбудить въ душахъ нашихъ современниковъ дремлющую художественную и соціальную вѣру.

Не отрекаясь отъ этого идеала, но и не пытаясь сразу его достичь, я счелъ нужнымъ сузить свою задачу, создавъ въ кругу, болѣе ограниченномъ, чѣмъ наша великая родина, съ помощью тѣхъ силъ, которыми я располагалъ, сельскій народный театръ на лонѣ природы. Такъ былъ основанъ театръ въ Бюссангѣ [1]).

---

[1]) Бюссангъ—маленькій городокъ, вѣрнѣе, большое село, расположенное на крайней границѣ Франціи въ живописной гористой мѣстности между французской Лотарингіей и Эльзасомъ, отошедшимъ въ 1871 г. къ Германской имперіи. Это село было извѣстно своими минеральными источниками, привлекавшими ежегодно нѣсколько сотенъ больныхъ и туристовъ. Но это обстоятельство не вліяло на автора, когда онъ основалъ тутъ свое твореніе. Онъ основалъ его въ Бюссангѣ, потому что родился въ этомъ селѣ, и мѣстность, куда онъ ежегодно возвращался, всегда оставалась для него дорогой.



НАРОДНЫЙ ТЕАТРЪ ВО ФРАНЦІИ ВЪ BUSSANG (ВОГЕЗЫ).
«ЖАННА Д'АРКЪ». СОЧ. М. ПОТШЕРА.

Сначала я ограничился тѣмъ, что на импровизированной сценѣ, на склонѣ Вогезскихъ горъ, поставилъ съ участіемъ просвѣщенныхъ друзей, молодыхъ рабочихъ и мѣстныхъ крестьянъ пьесу, написанную мною для народной аудиторіи—«Diable—marchand de goutte» (Дьяволъ-виноторговецъ). Эта пьеса—полу-драма, полу-комедія, полу-реальная, полу-фантастическая,—по сюжету напоминаетъ нравоучительную пьеску Толстого «Первый винокуръ». Она тоже нравоучительна, потому что въ ней выставлены пороки пьянства и приводится нѣсколько тирадъ противъ алкоголя—яда, изобрѣтеннаго дьяволомъ на погибель людей. Но когда я бралъ эту тему, мною руководило не поучительное стремленіе бороться съ общественнымъ бичемъ, не наивная иллюзія исправить пьяницъ. Въ этой страсти, слишкомъ всѣмъ извѣстной и близкой моей аудиторіи, я видѣлъ простую и удобопонятную тему, дающую поводъ живописнымъ сценамъ и драматическимъ положеніямъ. И дѣйствительно, подлиннымъ сюжетомъ пьесы было самоотверженіе жены, которая жертвовала своей жизнью ради спасенія мужа. Дьявольскій грѣхъ—алкоголизмъ служилъ только для завязки и развязки интриги.

Попытка имѣла очень большой успѣхъ и стала извѣстной за предѣлами той мѣстности, гдѣ происходила. Своимъ успѣхомъ она главнымъ образомъ была, очевидно, обязана особымъ условіямъ своего появленія, тогда еще новымъ. Ни народный театръ, ни театръ на лонѣ природы или на вольномъ воздухѣ не были тогда извѣстны во Франціи. Въ эту эпоху (въ 1895 г.) имѣли лишь смутное представленіе и неясное воспоминаніе о подобныхъ спектакляхъ, процвѣтающихъ въ Швейцаріи, гдѣ недостаетъ только художественнаго дарованія у авторовъ, чтобы сдѣлать ихъ изумительными. Лишь Оранскій театръ, пробудивъ, два-три года передъ тѣмъ, великіе трагическіе голоса, дремавшіе въ камняхъ его знаменитой стѣны, указалъ болѣе широкія и торжественныя формы театра и открылъ, какія рѣдкія преимущества даетъ природа и какъ много прибавляетъ къ впечатлѣніямъ искусства небо, широко раскинувшееся надъ головами зрителей.

Но эти Оранскіе спектакли имѣли характеръ почти научный и во

всякомъ случаѣ спеціальный—характеръ археологическаго воспроизведенія. Душа Греціи говорила современнымъ зрителямъ устами великаго трагика Мунэ Сюлли.

Французскій народъ могъ найти въ могущественномъ и чистомъ эллинскомъ геніи только прекрасный образецъ искусства, но не могъ въ немъ увидѣть новое твореніе, проникнутое глубиною народной души и дающее пищу ея мечтамъ, воспоминаніямъ и надеждамъ.

Болѣе скромное начинаніе въ Бюссангѣ вносило новую ноту художественной искренности, естественной свѣжести и, если можно такъ сказать, деревенской наивности, которая понравилась не только мѣстнымъ зрителямъ, но и парижскимъ критикамъ. Зрители выразили свое одобреніе тутъ-же, а критики прислали его издалека. На слѣдующій годъ Народный театръ снова поднялъ свой занавѣсъ на сценѣ, устроенной лучше прежняго, изъ дерева и желѣза. Эта сцена сохранилась и теперь, съ нѣкоторыми усовершенствованіями, введенными позднѣе.

Главнымъ своеобразіемъ этой сцены является то, что задній фонъ подвижный и можетъ раздвигаться въ сторону холма, къ которому примыкаетъ сцена, показывая зеленый склонъ, украшенный полями, лугами и лѣсомъ. Такимъ образомъ, естественная декорація замѣняетъ или дополняетъ декорацію рисованную, которая необходима при перемѣнахъ мѣста дѣйствія. Сама природа принимаетъ участіе въ драмѣ, внося на сцену вмѣстѣ съ живымъ освѣщеніемъ и трепетомъ листвы—дуновеніе свѣжести и правды.

Участіе природы требуетъ естественности отъ искусства, какъ присутствіе народа требуетъ простоты и ясности даже тогда, когда мысль поэта становится сложной. Пусть поэтъ вызываетъ размышленія, но чтобы волновать, онъ прежде всего долженъ быть понятнымъ.

Съ точки зрѣнія чисто сценической подобное устройство театра, конечно, можетъ легко создавать удачные эффекты: представьте, напримѣръ, какъ это было въ пьесѣ «La passion de Jeanne d'Arc» (Страданія Жанны д'Аркъ), раскинувшійся вдали на холмѣ, англійскій лагерь съ палатками и загражде-

ніями, и плѣнную Жанну д'Аркъ, быстро спускающуюся по склону холма среди криковъ и брани солдатъ; или въ «Макбетѣ» Донсинанскій лѣсъ—вначалѣ онъ неподвиженъ и составляетъ продолженіе сосноваго лѣса, занимающаго часть задняго фона, но внезапно онъ начинаетъ двигаться, и въ безпорядкѣ вѣтвей, рѣзко отброшенныхъ солдатами, появляется шотландское войско въ блестящихъ доспѣхахъ и со сверкающимъ оружіемъ; или, наконецъ, какъ въ недавно поставленной пьесѣ «Le mystère de Judas Iscariote» (Мистерія Іуды Искаріота), поднимающіеся на Голгоѳу трое осужденныхъ которые несутъ кресты, окруженные римскимъ отрядомъ, ихъ сопровождающимъ, и еврейской толпой, издѣвающейся надъ ними. Для этой послѣдней пьесы, очевидно, необходимо было измѣнить естественную декорацію и скрыть вогезскія сосны, слишкомъ не подходящія для Востока, за бурыми стѣнани гіеросоломитской крѣпости. Но никакой задній занавѣсъ, освѣщенный электрическимъ свѣтомъ, не могъ бы произвести на зрителя такое впечатлѣніе жизни и поразительной реальности, какъ эта скалистая крутая дорога, по которой съ трудомъ поднимался Божественный Страдалецъ, озаренный лучами заходящаго солнца.

Первая пьеса, какъ я уже сказалъ, была деревенской трагикомедіей. Вторая «Morte ville» была фантастической драмой, углубляющейся во тьму вѣковъ. Въ третьей «La sotie de Noël» вновь появились дѣйствующія лица изъ деревенскаго міра съ ихъ нравами, преданіями и смѣшными выходками. Потомъ въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ были даны: историческая трагедія «Свобода» (Liberté), волшебная сказка «Всякій ищетъ свой кладъ» (Chacun cherche son trésor) вмѣстѣ съ деревенской трагедіей «Наслѣдство» (l'Héritage) и еще другія комедіи и драмы [1]), въ которыхъ чередовались, а

[1]) Вотъ полный списокъ: «*Это вѣтеръ*» (C'est le vent), деревенская комедія въ трехъ актахъ; «*Серебряная монета*» (l'Ecu d'argent), комедія въ трехъ актахъ; «*Страданія Жанны д'Аркъ*» (La Passion de Jeanne d'Arc), драма въ пяти актахъ; «*Жестокая королева*» (La Reine violente), трагедія въ трехъ актахъ; «*Замокъ Ганса*» (Le Château de Hans), легендарная пьеса въ четырехъ актахъ; «*Лужайка пчелъ*» (La clairière des abeilles), комедія въ трехъ актахъ, «Мистерія Іуды Искаріота» въ четырехъ актахъ. Кромѣ этихъ пьесъ, принадлежащихъ перу Мориса Поттшера,

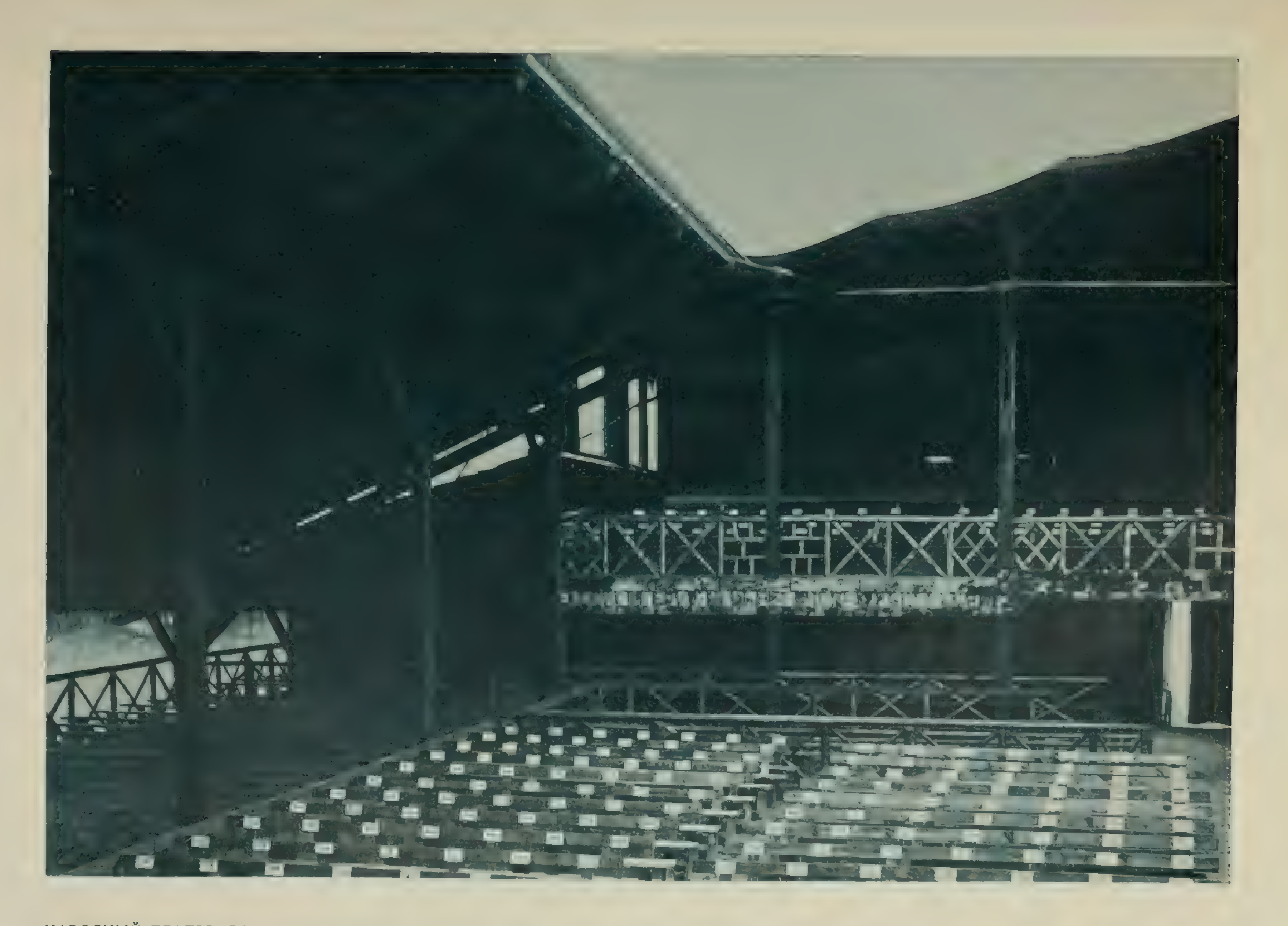
иногда и смѣшивались чистый вымыселъ и реальность, изученіе нравовъ и поэтическая мечта, свѣтское преданіе и священная легенда—всего пятнадцать или шестнадцать неизданныхъ пьесъ, написанныхъ спеціально для этого театра и исполненныхъ труппою любителей-артистовъ, набранныхъ изъ всѣхъ слоевъ общества, отъ артиста и профессора до невѣжественнаго крестьянина, отъ директора завода до простого рабочаго—труппа, составленная вполнѣ по образцу приходящей ее смотрѣть публики, въ которой буржуазія смѣшивается съ пролетаріатомъ и наивная толпа дополняется утонченными избранниками.

Это и есть народъ, какъ понималъ его основатель театра—весь народъ, а не только простонародье. Толпа вноситъ свою свѣжесть впечатлѣній, свой наивный, не пресыщенный вкусъ, свою способность восторгаться, свою мощную ненависть и горячее сочувствіе.

Избранное общество, поддаваясь вліянію искренности и невольно забывая свои предразсудки и снобизмъ, удерживаетъ искусство отъ паденія въ угоду грубѣйшимъ инстинктамъ толпы. Однимъ своимъ присутствіемъ оно принуждаетъ поэта мыслить и писать, какъ подобаетъ поэту, оно поднимаетъ или по крайней мѣрѣ не даетъ опускаться уровню вкуса.

Надо отмѣтить разнообразіе пьесъ, смѣнявшихся на этой сценѣ, хотя почти всѣ онѣ были одного автора. Это разнообразіе сюжетовъ, стиля и рода пьесъ доказываетъ ту независимость, какую предоставляетъ автору театръ, подобный нашему, не связанный ни особой публикой, ни спеціалистами-актерами съ однимъ и тѣмъ-же репертуаромъ пьесъ и опредѣленной драматической формой. Но это разнообразіе болѣе всего свидѣтельствуетъ о томъ, какъ старается авторъ постоянно мѣнять источники и плоды своего вдохновенія, не позволяя себѣ замыкаться въ одну опредѣленную драматическую формулу, какимъ бы успѣхомъ она ни пользовалась. Публика и критика быстро опредѣляютъ автора по тому

въ Народномъ театрѣ шли пьесы Шекспира «Макбетъ» и «Венеціанскій купецъ», «Лѣкарь поневолѣ» Мольера, «Poil de Carotte» Жюля Ренара и «Рождественская ночь», лирическое сочиненіе Е. Морана и Габріэля Пьернэ.



НАРОДНЫЙ ТЕАТРЪ ВО ФРАНЦІИ ВЪ BUSSANG (ВОГЕЗЫ).
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЗАЛЪ.

успѣху, какой встрѣчаютъ его первыя произведенія. И писатели черезчуръ склонны отдаться тому роду творчества, къ которому ихъ толкаетъ благосклонность публики. Авторъ пьесы «Дьяволъ-виноторговецъ» боялся, какъ... дьявола, что его сочтутъ поучительнымъ писателемъ и изобразителемъ сельскихъ сценъ. Мораль, это еще ничего! нѣтъ ни одного художественнаго произведенія, которое заслуживало бы такого названія и не вызывало бы размышленій объ изображенныхъ въ немъ нравахъ и показанной въ немъ человѣческой судьбѣ.

Но моралистъ!—это имя плохо согласуется съ именемъ художника. Наиболѣе морально не то искусство, у котораго сильнѣе желаніе поучать. Что приносятъ обыкновенно добродѣтельныя тирады, разсужденія, наглядныя доказательства и тенденціозныя пьесы? Томительную скуку. Драматическое искусство должно показывать жизнь такъ, чтобы поученіе само изъ этого слѣдовало.

Искусство наводитъ на размышленія только тогда, когда можетъ нравиться и волновать. Поэтъ приноситъ публикѣ живыя творенія, являющіяся плодомъ терпѣливаго, искренняго наблюденія или рожденныя пылко мечтою. И несомнѣнно, онъ вкладываетъ въ нихъ свои мысли о человѣкѣ, свои чувства любви и ненависти. Если оживая передъ публикой, они возбуждаютъ во всѣхъ умахъ глубокій трепетъ мысли, подобно тому, какой испытывалъ писатель, если въ тысячахъ сердецъ они пробуждаютъ отзвукъ его отвращенія къ уродству и низости человѣческаго паденія и его нѣжности къ возвышающей человѣка красотѣ, къ обогащающей его побѣдѣ,— тогда поэтъ исполнилъ свою задачу и хорошо примѣнилъ свои силы.

Мнѣ не хотѣлось также, чтобы меня зачислили въ авторы сельскихъ пьесъ, и считали бы, что этотъ деревенскій театръ долженъ безъ конца производить пьесы изъ деревенскаго быта. Послѣ того какъ на сценѣ ожили знакомые типы, взятые изъ среды, гдѣ я легче всего могъ ихъ наблюдать, изъ среды крестьянъ и рабочихъ съ ихъ смѣшными и возвышенными чувствами, послѣ этого я уступилъ потребности моего воображенія воскресить героевъ легенды, исторіи или мечты въ бле-

стящихъ или живописныхъ нарядахъ, въ обстановкѣ, прикрашенной поэзіею.

Ту же потребность раздѣляла со мной публика. Я часто настаивалъ на томъ, что крестьянская аудиторія, интересуясь представленіемъ, изображающимъ деревенскую жизнь и нравы, непремѣнно захочетъ перенестись въ другой, не похожій на нихъ, міръ, который раскрылъ бы передъ ними ту область таинственной вселенной, куда ихъ влечетъ любопытство, любовь къ невѣдомому и временами ощущаемое каждымъ человѣкомъ, желаніе отрѣшиться отъ самого себя,—желаніе вполнѣ законное и напрасно не признаваемое; быть можетъ, оно является источникомъ всякаго искусства. Реализмъ, требуемый отъ произведенія искусства, не нуженъ ли главнымъ образомъ для приданія правдоподобія тому идеалу, къ какому искусство поднимаетъ насъ?

Впрочемъ, для рѣшенія моего выбора не нужны были никакіе разсчеты, когда послѣ изученія сельскихъ нравовъ я стремился къ творенію чисто фантастическому или, наоборотъ, когда послѣ вторженія въ область героической легенды я снова соприкасался съ прочной дѣйствительностью и землей, кормилицей крестьянъ. Для этого достаточно было отдаться инстинкту, который раздѣляли со мною дѣти того же народа и той же страны. Чтобы увлечь народъ, не нужно думать за него, важно только чувствовать, какъ онъ.

Если въ теченіе восемнадцати мѣсяцевъ, пока продолжался безъ перерыва этотъ опытъ, народному театру не измѣнилъ успѣхъ, то несомнѣнно потому, что онъ отвѣчалъ желаніямъ и потребностямъ публики. Это было также слѣдствіемъ непрерывнаго улучшенія постановки спектаклей, которые становились все менѣе и менѣе случайными и все болѣе художественными. Спектаклей по-прежнему немного: три или самое большее четыре въ годъ въ теченіе августа мѣсяца. Одинъ спектакль всегда бываетъ безплатнымъ для того, чтобы бѣдность никому не мѣшала участвовать въ этомъ развлеченіи и поученіи. Во многихъ изъ поставленныхъ пьесъ бываютъ сложныя мизансцены, множество статистовъ и

часто бываетъ музыка, исполняемая невидимымъ оркестромъ подъ аван-сценой. Публика защищена отъ частыхъ въ этой мѣстности грозъ деревянными галлереями съ непромокаемымъ навѣсомъ, ограждающимъ отъ дождя и солнца.

Какъ я уже говорилъ, все начинаніе носитъ характеръ совершенно безкорыстный. Ни актеры, ни статисты не получаютъ вознагражденія и даже ихъ имена не значатся въ программахъ.

Издержки по первому обзаведенію были оплочены великодушнымъ жертвователемъ, а пособіе министерства Изящныхъ искусствъ, признавшаго художественное и общественное значеніе этого дѣла, помогаетъ театру существовать и развиваться. Къ мѣстной публикѣ присоединилось много эльзасцевъ, туристовъ, иностранцевъ и артистовъ, составившихъ избранное общество, необходимое, по-моему мнѣнію, для поднятія вкусовъ публики и художественнаго направленія. Основателю этого дѣла и въ то же время его директору, артисту и автору, неудобно хвалить созданіе своихъ друзей и свое собственное. Но все же онъ считаетъ возможнымъ признать предъ русскими читателями, которые пожелали бы издали заинтересоваться этимъ дѣломъ, что оно, кажется, еще не разочаровало ни одного изъ тѣхъ, кто, какъ симпатичный редакторъ этого изданія, пріѣзжалъ издалека выразить свой интересъ и свое сочувствіе нашему театру.

И авторъ осмѣливается утверждать, что до послѣднихъ силъ будетъ стараться развивать его и все болѣе приближать къ идеалу, выраженному въ словахъ, начертанныхъ на стѣнахъ театра: *Путемъ искусства—на пользу человѣчества* (Par l'art—pour l'humanité).

Е. К. ЛЕШКОВСКАЯ.

(къ 25-тилѣтію ея сценической дѣятельности).

ВЛ. МИХАЙЛОВСКАГО.

ДВАДЦАТЬ пять лѣтъ служенія родному искусству на одной и той же сценѣ, четверть вѣка созданія художественныхъ типовъ «многаго множества» и неустаннаго кропотливаго труда—явленіе незаурядное въ артистическомъ мірѣ и вполнѣ достойное серьезной оцѣнки со стороны театральной публики. Послѣдняя, наслаждаясь художественнымъ творчествомъ актера только изъ зрительнаго зала, не имѣетъ и представленія о той тяжелой, упорной работѣ, которую приходится преодолѣвать артисту на репетиціяхъ въ театрѣ и дома Зритель чуждъ закулисной черновой работы. Онъ любуется уже готовыми созданными образами и не думаетъ о томъ, что прежде, чѣмъ создать этотъ образъ, нужно понять характеръ, уловить тонъ, усвоить надлежащій жестъ, мимику, гримъ и т. д. Все это иногда даже высокоталантливымъ актерамъ дается не сразу, и требуется не одинъ десятокъ репетицій, прежде чѣмъ актеръ дойдетъ до полнаго перевоплощенія въ другое лицо. Зритель считается съ талантами, а не съ трудомъ, невидимымъ для него. Но талантъ безъ труда немыслимъ. Истинный идеалъ сценическаго искусства это—соединеніе таланта съ трудомъ. Къ этому-то идеалу и приближается Елена Константиновна Лешковская.

Юной дѣвушкой, по окончаніи курса ученія въ одной изъ женскихъ московскихъ гимназій, она поступаетъ на драматическіе курсы филармоническаго училища и здѣсь обучается сначала въ классѣ дикціи и декламаціи у нынѣ уже умершаго артиста Малаго театра, А. М. Невскаго, а затѣмъ переходитъ въ классъ практическихъ занятій О. А. Правдина. Окончивъ курсъ весною 1887 г., она осенью того же года, 20-го августа,



НАРОДНЫЙ ТЕАТРЪ ВО ФРАНЦІИ ВЪ BUSSANG (ВОГЕЗЫ).
«ЖАННА Д'АРКЪ». СОЧ. М. ПОТШЕРА.

дебютируетъ на сценѣ Московскаго Малаго театра въ драмѣ Виктора Крылова «Семья», но въ труппу, за недостаткомъ свободныхъ окладовъ, принята только съ 1-го января 1888 г., весною же этого года выступаетъ снова въ комедіи Крылова «Шалость». Здѣсь, несмотря на участіе такихъ артистовъ, какъ М. П. Садовскій и Н. М. Медвѣдева, юная дебютантка не теряется, а сразу обращаетъ на себя вниманіе публики, почувствовавшей въ ней вѣяніе несомнѣннаго таланта. Ей много аплодируютъ. Театральная критика также отмѣчаетъ ее. И въ «Русскихъ Вѣдомостяхъ» по поводу ея игры было написано, что появленіе артистки на подмосткахъ Малаго театра обѣщаетъ ей хорошую сценическую будущность. Г-жа Лешковская, добавлялъ критикъ, обладаетъ, помимо таланта, и прекрасными сценическими данными.

Съ осени 1888 г. начинающая артистка стала появляться на сценѣ все чаще и чаще, постепенно завоевывая симпатіи московской публики и становясь ея любимицей.

Всю сценическую дѣятельность Е. К. за 25 лѣтъ можно подраздѣлить на 3 періода. Первый, непродолжительный, когда она выступала въ роляхъ драматическихъ; второй—самый большой, полный расцвѣта ея таланта, выступленіе въ роляхъ кокетки и хищныхъ женщинъ, и третій, современный намъ, когда она перешла на характерныя роли.

Существуютъ актрисы, талантъ которыхъ сразу выливается въ опредѣленныя формы, и онѣ съ перваго появленія на сценѣ уже знаютъ свое амплуа. Высокоталантливая Ольга Осиповна Садовская, будучи еще молодой, играла уже роли старухъ. На сценѣ она не знала молодости и съ перваго же шага стала гримироваться подъ старухъ. Но бываетъ и обратное явленіе. Артистка долгое время не можетъ найти надлежащаго пути для своего творчества, играетъ не тѣ роли, которыя присущи ея дарованію. Будучи талантливой, она, понятно, не портитъ этихъ ролей, но и не даетъ въ нихъ тѣхъ яркихъ красокъ, которыя могла бы дать въ роляхъ своего амплуа. Къ числу послѣднихъ и принадлежитъ Е. К. Обладая громаднымъ талантомъ комической актрисы, она первое время выступала только въ

драматическихъ роляхъ, въ которыхъ игра ея была хороша, но не ярка, не красочна. Вотъ почему, можетъ быть, въ моей памяти и мало сохранилось образовъ, созданныхъ ею въ первый періодъ ея сценической дѣятельности. Помню ее въ «Старыхъ годахъ» П. П. Гнѣдича (1888 г.) въ роли Маши. Она давала трогательное лицо. Вся сцена съ Рахмановымъ (Рыбаковымъ) сыграна была умно. Въ 1889 г. я видѣлъ ее въ роли Нюты въ «Цѣпяхъ» кн. Сумбатова. Вотъ она стоитъ передъ моими глазами въ гимназической формѣ съ бѣлымъ передникомъ и въ бѣлой пелеринѣ, весело щебечущая съ Ниной Александровной (Ермоловой) при поднятіи занавѣса въ 1-мъ дѣйствіи и тоскующая въ концѣ 3-го дѣйствія, когда она узнаетъ, что отецъ скрывалъ отъ нея имя настоящей ея матери. Роль сыграна была съ большой искренностью и съ подкупающей простотой. Въ тотъ же сезонъ она выступила въ роли Вѣры, въ драмѣ В. Крылова: «Разладъ». Театральная критика, которая первое время была не особенно щедра на похвалы молодой артисткѣ, при исполненіи ею роли Вѣры отмѣтила, что роль эта по средствамъ ей и она отнеслась къ ней старательно; всѣ черты умной, практичной, но сухой дѣвушки выражены въ мѣру, безъ шаржа; Вѣра, недурно обрисованная въ пьесѣ, въ исполненіи Лешковской казалась типичной и живой [1]).

Впервые, если не ошибаюсь, она проявила присущій ей комизмъ въ «Дѣвичьемъ переполохѣ» въ роли Марѳиньки, въ которой она ни на минуту не переставала быть граціозной и заразительно веселой. Московская публика, видѣвшая ее до сего времени только въ драматическихъ роляхъ, была поражена силою комизма и непринужденной веселости, скрывавшейся въ этой артисткѣ. Благодаря комическому дарованію и неустанному труду, роль Любочки («Перекати-поле» Гнѣдича) безыскусственной барышни, влюбляющей въ себя князя-толстовца, она превратила въ яркій образъ. «Мы принуждены выразить наше удивленіе, пишетъ критикъ, передъ той громадной артистической работой, которую положила артистка на отдѣлку этой

---

[1]) Артистъ кн. 3. 1889 г.

роли. Она была отдѣлана до мелочей и производила отрадное впечатлѣніе настоящаго художественнаго творчества» [1]).

Въ сезонъ 1893 г. талантъ Е. К. развился во всей своей красѣ. За это время она создала чудные образы Глафиры въ «Волкахъ и овцахъ», Лидіи въ «Бѣшеныхъ деньгахъ» и Манички Недыхляевой въ «Кручинѣ» Шпажинскаго.

27-го января 1893 г. на сценѣ Малаго театра въ бенефисъ М. П. Садовскаго была возобновлена давно нешедшая пьеса А. Н. Островскаго «Волки и овцы». Благодаря высокохудожественному исполненію, пьеса имѣла выдающійся успѣхъ и не сходила съ репертуара нѣсколько сезоновъ подрядъ (выдержала 100 представленій). Игра была концертная. Трудно сказать, кто изъ исполнителей былъ лучше. А. П. Ленскій—Лыняевъ, Г. Н. Ѳедотова — Мурзавецкая, М. П. Садовскій — Мурзавецкій, О. О. Садовская — Анфуса Тихоновна, А. И. Южинъ — Беркутовъ, Н. И. Музиль — Чугуновъ, Е. К. Лешковская — Глафира Алексѣевна, даже В. А. Макшеевъ въ незначительной роли лакея Василія давалъ крупную фигуру. И среди всѣхъ этихъ блестящихъ именъ, въ теченіе многихъ лѣтъ сыгравшихся артистовъ и артистокъ, Е. К., еще такъ недавно вступившая въ семью Щепкинскаго дома, достойно поддержала его знамя, безподобно сыгравши роль Глафиры.

Театральная Москва, вѣроятно, еще до сего времени не забыла перваго появленія Глафиры Алексѣевны — Лешковской въ первомъ дѣйствіи. Вотъ она стоитъ передъ Мурзавецкой въ черномъ монашескомъ одѣяніи, покорная, съ опущенными глазами. Сколько смиренія, даже какой-то святости слышится въ ея словахъ, обращенныхъ къ Мурзавецкой, когда та совѣтуетъ ей не закидывать глазъ на Лыняева. «Мои мечты другія, матушка, говоритъ она тихимъ голосомъ, моя мечта: келья. Я о земномъ не думаю».

И вы, глядя на нее, въ эту минуту дѣйствительно вѣрите ей, что цѣль ея жизни келья. Но вотъ она же появляется передъ вами во 2 д.,

---

[1]) Артистъ кн. 21. 1892 г.

въ квартирѣ Купавиной. И какая перемѣна! Куда дѣвалось монашеское одѣяніе и смиреніе? Это какая то вакханка съ горящими глазами, полными жажды наслажденія. Не для кельи и молитвы создана эта женщина, а для шампанскаго и любви. И въ этомъ перевоплощеніи изъ одного лица въ другое вы не замѣчаете ни одного грубаго штриха, ни намека на шаржъ. Такова сила художественнаго чутья артистки. 3-е дѣйствіе. Сцена обольщенія Лыняева (Ленскаго) Глафирой (Лешковской) ведется обоими такъ художественно, что не знаешь, кому изъ нихъ отдать предпочтеніе. Въ ярко-красномъ платьѣ, съ открытой шеей, сидя на скамьѣ, сладострастно склонившись къ млѣющему Лыняеву, она—олицетвореніе соблазна, хищно уловляетъ неисправимаго холостяка въ свои сѣти. Сцена эта слишкомъ рискованна: въ ней много чувственнаго элемента, который на сценѣ всегда грубъ, и нужно много такта, чтобы смягчить его и не оскорбить вашего эстетическаго чувства. Е. К. всегда выходила побѣдительницей изъ такого положенія. Одинъ изъ театраловъ выразился про нее, что она почти единственная актриса, умѣющая пользоваться чувственнымъ элементомъ прилично, изящно и сильно. Насмѣшливый темпераментъ ея грѣшницъ тлѣетъ тихимъ краснымъ углемъ подъ золою—и вдругъ, озаривши весь театръ яркимъ намекомъ, опять спрячется и опять тлѣетъ: зритель никогда о немъ не забываетъ, но никогда онъ и не утомляетъ зрителя назойливостью, не мозолитъ глазъ.

Роль Глафиры Алексѣевны трудная и довольно сложная, въ ней актриса должна изобразить не одну какую-нибудь опредѣленную черту характера, а нѣсколько: и лицемѣріе, и кокетство, и властность натуры. Все это разнообразіе чертъ характера Е. К. передавала съ необыкновенно-художественной правдивостью. Она не упустила ни одного штриха, нужнаго для обрисовки характера. Роль Глафиры, безъ сомнѣнія, являлась крупнѣйшимъ созданіемъ даровитой актрисы.

Въ этотъ же сезонъ съ присущей ей виртуозностью она сыграла роль жены боярина Коптева въ «Венецейскомъ Истуканѣ» П. П. Гнѣдича.

12-го ноября 1893 г. Лешковской данъ былъ первый бенефисъ, для



«ЗАВТРАКЪ У ПРЕДВОДИТЕЛЯ» И. С. ТУРГЕНЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г. ГОРИНЪ-ГОРЯЙНОВЪ ВЪ РОЛИ БАЛАГОЛАЕВА.

котораго она выбрала комедію А. Н. Островскаго «Бѣшеныя деньги». Къ такому выбору—читаемъ мы въ «Артистѣ»—нельзя не отнестись съ чувствомъ глубокой благодарности. Мало по малу наши артисты пополняютъ репертуаръ М. Т. образцовыми произведеніями незабвеннаго драматурга, что является тѣмъ болѣе цѣннымъ, что дирекція по прежнему мало обращаетъ вниманія на репертуаръ Островскаго. Благодаря Садовскому, возобновили «Волки и овцы», благодаря Лешковской—«Бѣшеныя деньги». Бенефисъ ея далъ случай московской публикѣ выразить всѣ тѣ симпатіи, какими по справедливости пользуется талантливая артистка [1]). Но объ исполненіи бенефиціанткой роли Лидіи критикъ дѣлаетъ отзывъ довольно сдержанный. Г-жа Лешковская, пишетъ онъ, прекрасно передавала нѣкоторыя мѣста роли, но только мѣста. Общаго облика Лидіи не получалось. Г-жи Лешковской не хватало того изящества, тонкости, кокетства, свѣтской легкости, той атмосферы изящной простоты, въ которой росла Лидія. Г-жа Лешковская по своему давала всѣ оттѣнки роли, надъ которой она, видимо, потрудилась серьезно, но не достигла созданія типа Лидіи. Отъ талантливой работающей артистки, заканчиваетъ онъ, мы могли ожидать большаго, къ ней мы въ правѣ предъявлять болѣе строгія требованія». Съ этимъ отзывомъ не совсѣмъ можно согласиться. Лично мнѣ пришлось видѣть Е. К. въ этой роли не въ бенефисномъ спектаклѣ, а нѣсколько позднѣе, когда артистка уже вполнѣ освоилась съ ролью, отдѣлала ее детально и вполнѣ удовлетворяла зрителя. Правда, она не давала типа свѣтской барышни, въ чемъ упрекали ее многіе. Но вѣдь и свѣтскость женщины, готовой изъ-за денегъ потерять стыдъ и сдѣлаться порочной (въ одномъ мѣстѣ она прямо говоритъ Телятеву: «если вы поможете въ бѣдѣ: я ваша»), отходитъ на задній планъ, а остается только хищная натура испорченной женщины; такою Лешковская и играла Лидію, и играла, по моему мнѣнію, прекрасно.

Въ 1893 г. она выступила въ роли Манички Недыхляевой, когда-то

---

[1]) Артистъ 1893 г. № 32.

въ довольно популярной драмѣ Шпажинскаго «Кручина». Въ этой роли Е. К. сумѣла передать и ту чувствительность, которая, несомнѣнно, есть въ Недыхляевой, хотя и въ самой маленькой дозѣ и которая страннымъ образомъ уживалась рядомъ съ черствостью, и ту алчность, доходящую до скаредности, мелочность, душевное убожество, которыя не мѣшаютъ, однако, Манечкѣ жаждать искренняго молодого чувства. Вмѣстѣ съ тѣмъ въ ея игрѣ, какъ всегда, было много внѣшняго изящества и кокетства, которыя какъ нельзя болѣе кстати въ этой роли. Должно добавить, что чуднымъ партнеромъ въ роли ея мужа былъ А. П. Ленскій.

Въ январѣ 1895 г. Е. К. выступаетъ въ роли Лидіи Михайловны («Золото» Вл. Немировича-Данченко), взбалмошной, пустой женщины, безумно любимой мужемъ. Въ ноябрѣ того же года она создаетъ прекрасный образъ Альмы («Честь» Зудермана), дѣвушки испорченной и развращенной; черезъ годъ играетъ роль Лебедкиной въ «Поздней любви» А. Н. Островскаго. Въ моей памяти ярко сохранился увлекательный образъ молодой беззаботной вдовушки, соблазняющей изъ своекорыстныхъ цѣлей молодого человѣка. Когда во 2 д. она появлялась на сценѣ въ модной шляпѣ, въ ротондѣ, обворожительная, красивая и пускала въ ходъ всѣ чары женскаго кокетства, чтобы увлечь Николая, она увлекала не только его на сценѣ, но и публику въ зрительномъ залѣ своимъ очаровательнымъ талантомъ.

Но играть постоянно, выражаясь театральнымъ жаргономъ, однѣхъ только мерзавокъ, какъ бы ни была хороша эта игра, психологически трудно: почти каждой артисткѣ свойственно стремленіе къ созданію на сценѣ и свѣтлыхъ личностей. Вотъ почему и Е. К., всегда въ душѣ тяготѣя къ драматическимъ страдательнымъ ролямъ, время отъ времени возвращалась къ нимъ. Такъ, въ сезонъ 1895 г она играла роль Лизы въ «Дворянскомъ гнѣздѣ», передѣланномъ Вейнбергомъ изъ повѣсти Тургенева. Роль совсѣмъ не ея амплуа и все-таки она сыграла ее хорошо. С. В. Васильевъ, нынѣ умершій, въ свое время довольно извѣстный московскій театральный критикъ, отличавшійся строгостью рецензій, далъ лест-

ный отзывъ объ исполненіи ею этой роли. «Лизу играетъ г-жа Лешковская—писалъ онъ: и нужно отдать ей справедливость играетъ необыкновенно умно. Она прямо доставляетъ удовольствіе необыкновенной выдержанностью и обдуманностью своей игры. Это мастерское созданіе очень умной и вдумчивой артистки». Въ 1897 г. она выступила въ подобной же роли въ малоизвѣстной пьесѣ Гославскаго: «Подорожникъ», гдѣ она играла красивую добродѣтельную гувернантку, какъ подорожникъ растущую на окраинѣ дороги и подвергающуюся бурямъ и непогодамъ повседневной жизни.

Къ лучшимъ ролямъ, кромѣ вышеуказанныхъ, нужно еще отнести графиню Клару (Невѣрная 1897 г.), Донну-Діану въ комедіи «Морето» того же названія (1899 г.), Миссъ Гобсъ въ комедіи Джерома (1902) и Дарью Владиміровну въ комедіи Персіяниновой «Пустоцвѣтъ» (1903 г.).

Въ послѣдній, третій, періодъ, періодъ созданія характерныхъ ролей, Е. К. выступала на сценѣ сравнительно рѣдко: она серьезно захворала и принуждена была на нѣкоторое время покинуть сцену. Но все-таки и въ этотъ короткій промежутокъ ей удалось создать нѣсколько прекрасныхъ образовъ: Гертруды въ пьесѣ Седерберга «Любовь—все», кокетливой дамы резонерки въ «Жуликѣ» Потапенко, Сюзанны въ «Женитьбѣ Фигаро» и Натальи Борисовны Пехтеровой въ «Ассамблеѣ» П. П. Гнѣдича. Въ исполненіе послѣдней роли она вноситъ много женственности, теплоты, материнской любви и лукаваго кокетства.

Я перечислилъ здѣсь только болѣе крупныя роли юбилярши. Всего же за 25 лѣтъ ею сыграна не одна сотня ролей. Случалось, что въ сезонъ она выступала свыше сто разъ. Весной 1912 г. Е. К. получила званіе заслуженной артистки.

Въ заключеніе считаю нелишнимъ привести отзывъ о ней ея ближайшаго и многолѣтняго сотрудника по сценѣ, завѣдывающаго труппой А. И. Южина.

«Въ ея дарованіи—говоритъ онъ: столько самыхъ разнообразныхъ и тончайшихъ оттѣнковъ изумительной красоты, что множество изъ нихъ

еще за цѣлыхъ 25 лѣтъ не проникли въ широкія массы публики по множеству причинъ. Но мы, ея товарищи, знаемъ еще такую сторону ея художественной личности, которая не доступна для публики: Е. К. Лешковская—огромная моральная сила въ нашей средѣ. Ея отношенія къ нашему дорогому дѣлу Малаго театра и къ товарищамъ по работѣ полны такой простоты и такой искренней и преданной любви, которая отрицаетъ всякое стремленіе въ ней къ личной славѣ и успѣху. Она, дѣйствительно, беззавѣтно служитъ искусству и Малому театру всѣми своими богатыми силами и всѣмъ своимъ сердцемъ. Въ ней одинъ изъ самыхъ крупныхъ внутреннихъ рычаговъ, которыми движется работа Малаго театра по его тяжелому пути. Талантъ ея блещетъ передъ всѣми, но этой стороной она особенно близка и дорога намъ, какъ дорога своей сердечностью и добротой ко всѣмъ членамъ нашей труппы, говоря словами Островскаго «безъ различія степеней и талантовъ».

МАКСЪ РЕЙНГАРТЪ.

JULIUS BAB.

Переводъ съ рукописи Зигфр. Ашкинази.



ОГДА цѣлую культурную эпоху связываютъ съ именемъ одного какого нибудь человѣка, то этимъ уже выносится оцѣнка его личности и его дѣятельности, которой не можетъ умалить никакая критика. Самые яростные противники Макса Рейнгарта не стали бы отрицать, что послѣдній періодъ исторіи нѣмецкаго театра долженъ быть названъ его именемъ. Его заслуги въ прошломъ не подлежатъ никакому сомнѣнію; сегодняшній день цѣликомъ принадлежитъ ему и только относительно будущаго возникаютъ кое-какія сомнѣнія.



«ЗАВТРАКЪ У ПРЕДВОДИТЕЛЯ» И. С. ТУРГЕНЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г. ЛЕРСКІЙ ВЪ РОЛИ БЕЗПАНДИНА.

Еще совсѣмъ недавно Вѣна была центромъ, господствующимъ, задающимъ тонъ и предписывающимъ стиль нѣмецкому театральному искусству. Она потеряла это господство вмѣстѣ съ гегемоніей надъ духовной жизнью Германіи. Первое значительное обновленіе нѣмецкой театральной жизни пришло, въ первыя десятилѣтія существованія Германской Имперіи, изъ захолустнаго *Мейнингена*. Мейнингенская труппа создала новый стиль и этотъ стиль пропагандировался по всей Германіи и половинѣ Европы во время безпрерывныхъ гастролей труппы. Но чтобы понять то «мейнингенство», которое овладѣло всѣми нѣмецкими сценами, нужно сдѣлать еще одинъ шагъ назадъ, въ прошлое нѣмецкаго театральнаго искусства. Въ сердцѣ Германіи, въ Тюрингіи, рядомъ съ Мейнингеномъ, лежитъ *Веймаръ*, и здѣсь-то великій Гете, за десятилѣтіе своего управленія театромъ, создалъ новый не-реалистическій стиль, классическій стиль прекраснаго жеста и чистой декламаціи—стиль, который выдѣляетъ, благодаря одухотворенію, который является скорѣе эстетической аллегоріей, нежели представленіемъ дѣйствительнаго. И тогда уже въ Берлинѣ, въ Гамбургѣ и въ другихъ мѣстахъ появлялись актеры съ примитивнымъ темпераментомъ, которые возставали противъ веймарской традиціи и вносили въ игру болѣе *натуралистическіе* элементы. Послѣднимъ удачнымъ компромисомъ между ними и Веймаромъ былъ тотъ *вѣнскій стиль*, который господствовалъ въ вѣнскомъ Бургъ-театрѣ во времена Генриха Лаубе и его преемниковъ. Мейнингенъ былъ рѣшительнымъ отреченіемъ отъ Веймара, возвратомъ къ природѣ—къ той, конечно, природѣ, какою воспринимали ее современники, природѣ, чьимъ поэтомъ былъ Поль Гейзе и живописцемъ Гансъ Макартъ. Пока актеръ не пытался на сценѣ поддѣлаться подъ дѣйствительность или изображать индивидуальные характеры, а старался, при помощи прекраснаго жеста и прекрасной декламаціи, аллегорически изобразить жизнь, не считалось предосудительнымъ представлять народъ при помощи 10 статистовъ, наряжать въ одинаковые костюмы древнихъ грековъ и позднихъ римлянъ или изображать египетскій и индійскій пейзажи одинаковыми фантастически-восточными шаблонами. Когда же на сценѣ появился актеръ,

который, достигая неограниченнаго выраженія человѣческихъ страстей, создавалъ впечатлѣніе жизненной реальности, всѣ эти аксесуары сценической условности должны были вызывать смѣхъ. Крупная заслуга мейнингенцевъ заключалась въ созданіи для исторической драмы натуралистической обстановки: исторически вѣрныхъ костюмовъ и сценарія, выработаннаго, согласно исторической традиціи. Правда, здѣсь еще господствовало старое смѣшеніе стилизаціи и натурализма, тѣмъ не менѣе, для своего времени Мейнингенъ явился настоящей революціей натурализма. И когда, въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ, въ Берлинѣ былъ основанъ, при участіи выдающихся актеровъ, новый частный театръ, «Deutsches Theater», когда этотъ театръ, при дирекціи Адольфа Ларронжа, усвоилъ принципы мейнингенцевъ, тогда вопросъ о господствѣ въ нѣмецкой театральной жизни рѣшился въ пользу Берлина. Однако, принципы мейнингенства недолго удовлетворяли потребностямъ времени. Въ литературѣ побѣдило то теченіе натурализма, которое признавало разработку текущихъ жизненныхъ вопросовъ единственнымъ содержаніемъ, а точное подражаніе текущей жизни — единственной формой всякаго искусства. Этимъ эстетически-безсильнымъ оружіемъ велась борьба за столь значительныя цѣнности, какъ ибсеновская соціальная критика или глубокая религіозность Гергарта Гауптмана. Цѣнности эти оправдывали все движеніе и его притязанія на *театральную* трибуну, которую далъ ему берлинскій писатель и критикъ *Отто Брамъ*, бывшій руководитель Свободной сцены, впервые поставившій Ибсена, Толстого и Гауптмана. Брамъ сталъ преемникомъ Ларронжа въ дирекціи «Deutsches Theater» и еще болѣе укрѣпилъ театральную гегемонію Берлина. Увлеченіе Брама натурализмомъ было послѣднимъ ударомъ, добившимъ веймарскую традицію; на расчищенной почвѣ расцвѣли новые актерскіе таланты, которые онъ сумѣлъ собрать вокругъ себя: Рейхеръ, Риттнеръ, Зауэръ, Бассерманъ, Роза Бертенсъ, Луиза Дюмонъ, Эльза Леманъ. То, что натуралистическій и отрицательный талантъ Брама не обладалъ элементами художественнаго созиданія, стало ясно задолго до распаденія его труппы и проявилось въ его безсиліи возсоздать лишенныя злободневности драмы

великихъ поэтовъ прошлаго. Онъ сохранилъ еще въ репертуарѣ, безъ всякихъ измѣненій, нѣсколько Ларронжевскихъ инсценировокъ Шекспира, Гете, Клейста, Мольера, Грильпарцера, но вскорѣ отказался и отъ этой части оставленнаго ему наслѣдія, и, какъ для великихъ предковъ, такъ закрылъ онъ свой репертуаръ и для молодежи, которая не подходила къ его натуралистическимъ клише. Нео-романтики не находили пріюта на нѣмецкой сценѣ; литература снова стала интересной лишь *внѣ* театра—и тутъ то выступилъ *Максъ Рейнгартъ* и открылъ путь къ рампѣ новому художественному теченію. Въ третій разъ, благодаря инициативѣ геніальнаго художника сцены, сохранилась за Берлиномъ театральная гегемонія.

Что же это было, чѣмъ Максъ Рейнгартъ создалъ новую эпоху въ нѣмецкой театральной жизни? Какъ директоръ Deutsches Theater, онъ первый поставилъ Гофмансталя и Ведекинда, Метерлинка и Стриндберга, Оскара Уайльда, Бернарда Шоу, Куртельена, Горькаго и Дымова. Но художественно-театральная проблема заключается въ слѣдующемъ: при помощи какихъ средствъ осуществилъ онъ этотъ драматургическій подвигъ? Не были ли это тѣ же самыя средства, при помощи которыхъ онъ возродилъ классиковъ, почти цѣликомъ предоставленныхъ живыми театрами мертвой традиціи театровъ придворныхъ? Послѣ долгаго господства литераторовъ на сценѣ снова появился *актеръ* со всей чувственной возбудимостью и чувственной дѣйственностью прирожденнаго человѣка подмостковъ. Быть можетъ, какъ актеръ, онъ былъ наиболѣе чуткимъ выразителемъ поколѣнія нео-романтиковъ, полнаго нервной подвижности и жажды новыхъ чувственныхъ возбужденій. Эпохѣ Брама все сценически-художественное, планомѣрное, красочное и линейное великолѣпіе сцены представлялось неестественнымъ. Лозунгомъ была сѣрая дѣйствительность. Теперь же вспомнили, что отраженіе жизни не можетъ быть достигнуто черезъ точную копію дѣйствительности, что сочиненное только тогда можетъ найти опору въ видимомъ, если оба направлены къ общей чувственной цѣли; что существуетъ, и кромѣ драмы, искусство, которое стремится на свой ладъ выразить существо современнаго человѣка. Первою заслугой Макса Рейнгарта

было то, что онъ привлекъ къ театру современныхъ художниковъ, живописцевъ и скульпторовъ и съ ихъ помощью поднялъ сценическую картину отъ уровня естественности или очень приблизительнаго намека на дѣйствительность, на высоту совершеннаго художественнаго произведенія, которое не только внѣшне—технически, но и въ смыслѣ эстетическаго настроенія чувствъ соотвѣтствовало данной драмѣ. Отъ пластическихъ декорацій къ «Саломеѣ» Уайльда въ «Kleines Theater» до тѣхъ геніальныхъ инсценировокъ Шекспира по эскизамъ Эрнста Штерна, интерьеры которыхъ состоятъ главнымъ образомъ,—но не исключительно—изъ блестяще подобранныхъ суконъ, а ландшафты въ большинствѣ—но не исключительно—изъ воздуха и свѣта—на этомъ всемъ пути, на которомъ сотрудниками его были художники, какъ Роллеръ, Вальзеръ, Орликъ и др., онъ преслѣдовалъ одну ясную цѣль: достиженіе истинной и самостоятельной картинности, созданіе заключеннаго въ себѣ пространства вмѣсто убогой и условной полотняной грани кулисъ.

Не столь важно, хотя не менѣе симптоматично было стремленіе привлечь и музыку, которая должна была усилить наиболѣе сильные и необычайные моменты новѣйшей и старой драмы и даже подчасъ явиться комментаторомъ драмы. Изъ забытаго или совершенно новаго актерскаго матеріала Рейнгартъ сумѣлъ составить ансамбль, который былъ равно чуждъ какъ убійственному старому принципу премьерства, такъ и тупой естественности и блѣдной безтемпераментности эпигоновъ Брама; его онъ подчинилъ своему режиссерскому генію. Съ этимъ ансамблемъ онъ сумѣлъ внести на сцену неустанное, лихорадочное движеніе, безпрерывно оплодотворяющую жизнь, столь же легко приводящую къ опаснымъ катастрофамъ, какъ и къ причудливому буффонству. Въ этомъ горячечномъ, приводящемъ въ нервное содроганіе, всепроникновеніи былъ найденъ стиль какъ для лихорадочно-наростающаго вопля «Электры» Гофмансталя, такъ и для боязливо содрогающагося сказочнаго настроенія Метерлинка, такъ и для горькаго цинизма Куртельена и для чудовищныхъ искаженій дѣйствительности у Ведекинда. И та же геніальная неугомонность, ко-



«ЗАВТРАКЪ У ПРЕДВОДИТЕЛЯ» И. С. ТУРГЕНЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г. ПЕТРОВСКІЙ ВЪ РОЛИ СУСЛОВА.

торая должна была наполнить каждый моментъ психологическимъ движенiемъ — поистинѣ, какая-то эстетическая horror vacui во времени! — позволила Рейнгарту сдуть столѣтнюю пыль театральной условности съ драмъ Шекспира, Лессинга, Шиллера и Гёте и увидѣть ихъ новыми, какъ въ первый день творенія. Такъ сталъ онъ великимъ режиссеромъ, который сумѣлъ найти, собрать и образовать множество значительныхъ актеровъ; достаточно назвать одни только имена Мойсси, Вагнера, Шильдкраута, Вассмана, Арнольда, Кайслера, Гертруды Эйсольтъ, Люціи Гёфлихъ, Вангель, Геймсъ, Дюрье. Но онъ сумѣлъ еще взять у нихъ полную мѣру подвижности, полную мѣру психологической энергіи; онъ былъ въ то же время геніальнымъ изобрѣтателемъ, и, — чѣмъ долженъ быть всякій режиссеръ и что умѣютъ столь немногіе! — онъ былъ посредникомъ между актеромъ и поэтомъ, создавая неисчерпаемое множество *пантомимъ*, которыя продолжаютъ, дополняютъ, завершаютъ слово поэта, связываютъ его съ тѣлеснымъ бытіемъ актера. Комната, въ которой шиллеровская молодежь буйно растрачиваетъ избытокъ своихъ юношескихъ силъ; ночной лѣсъ, въ которомъ разносится, разростаясь въ могучій хоръ, задорная пѣснь «Разбойниковъ»; улицы, на которыхъ смѣются, шумятъ и шутятъ друзья «Венеціанскаго купца»; залъ суда, въ которомъ мрачная туча опасности растворяется въ ослѣпительное ликованіе хитроумной милости, — всѣ эти сцены никогда еще не были такъ до краевъ наполнены жизнью, какъ въ инсценировкахъ Рейнгарта.

Естественно, что творческій геній Рейнгарта раскрывается въ наибольшей полнотѣ тамъ, гдѣ режиссеру приходится имѣть дѣло съ живымъ и интеллигентнымъ и въ то-же время самобытнымъ, интимно-художественнымъ; матеріаломъ: съ хоромъ, съ массой, со статистами. Самой блестящій стороной реформы Рейнгарта являются его *хоры*. Изъ вымуштрованной поверхностно, только для самыхъ грубыхъ эффектовъ, толпы статистовъ мейнингенцевъ онъ сдѣлалъ безконечно утонченный инструментъ, то разбрасывая народъ пестрымъ водоворотомъ сотенъ различныхъ группъ, которыя его неисчерпаемая фантазія оживляетъ на сотню ладовъ, то со-

бирая его въ страшно сомкнутое, безличное единство, изъ глубины котораго поднимается, возвѣщая радость или ужасъ, гнѣвъ или восторгъ, унисонный вопль небывалой мощи. Третью возможность примѣненія массъ показалъ Рейнгартъ въ постановкѣ «Эдипъ и сфинксъ» Гофмансталя: сценическая толпа не была ни разбросана малыми группами, ни собрана въ единство, но раздѣлена на акустически-различные хоры, на бассовые, теноровые, сопранные и альтовые голоса, которые такъ чудесно перекликались словами и возгласами, что создавалось нѣчто вродѣ мелодическаго речитатива, средняго между декламаціей и пѣніемъ, чудесно передающаго безличный духъ толпы и почти замѣняющій утерянныя хоровыя мелодіи грековъ. Эту идею раздѣленія по музыкальной скалѣ Рейнгартъ развивалъ, съ различными варіяціями, и дальше, иногда присоединяя сюда усиливающіе хоръ инструменты.

Таковы, въ общихъ чертахъ, основныя средства, съ помощью которыхъ Максъ Рейнгартъ приступилъ, десять лѣтъ назадъ, къ обновленію нѣмецкой сцены. И слѣдуетъ помнить, что это новшество, поскольку вообще историческое явленіе можетъ быть окрещено именемъ отдѣльнаго лица, всецѣло принадлежитъ Максу Рейнгарту. Оплодотвореніе сцены элементами чувственнаго зрительнаго воспріятія, актерскаго темперамента, пантомимной фантазіи, оживленіе молодыхъ и воскрешеніе старыхъ драматурговъ — все это заслуга Макса Рейнгарта. Все, что возникло въ послѣднее десятилѣтіе въ другихъ нѣмецкихъ городахъ: въ Дюссельдорфѣ и Мангеймѣ, въ Мюнхенѣ и Гамбургѣ, все, что было создано людьми, высокомѣрно утверждающими свою оригинальность и свое превосходство надъ Рейнгартомъ, носитъ безъ исключенія печать временной, а большей частью и непосредственной духовной преемственности. Рейнгартъ былъ не только первымъ, но и сильнѣйшимъ изъ тѣхъ, кто внесъ въ сценическую жизнь романтическую чувственную роскошь и импрессіонистское оживленіе и такимъ образомъ открылъ новую эру театра. Десять, восемь, шесть лѣтъ назадъ всѣ друзья нѣмецкаго искусства сознавали, что, благодаря Рейнгарту, замирающій и гибнущій театръ получилъ притокъ свѣжей крови

и притомъ той крови, которая текла въ жилахъ лучшей части общества. Случилось нѣчто необходимое, нѣчто врачующее и возрождающее и какъ то сразу снова стало интересно и занимательно бывать въ театрѣ и спорить о задачахъ театра.

Передъ тѣмъ какъ обратиться къ отрицательной сторонѣ дѣятельности Макса Рейнгарта, необходимо было энергично выдвинуть его необычайную дѣятельность, его большія заслуги. Я говорилъ, что лучшее въ дѣятельности Рейнгарта проистекаетъ отъ того, что въ немъ течетъ актерская кровь; но въ этомъ же лежитъ и опасности ея: тамъ, гдѣ основа силы человѣка, лежатъ и источники его слабости. Рейнгартъ былъ очень цѣнимымъ— и даже переоцѣненнымъ членомъ труппы Брама, блестящемъ исполнителемъ, натуралистическаго стиля, на роли старыхъ, обремененныхъ жизнью угрюмыхъ людей съ внезапными, рѣзкими взрывами страсти. Для задачъ болѣе трудныхъ, для ролей патетическаго стиля (онъ игралъ даже короля Филиппа и Мефистофеля) его драматическихъ средствъ не хватало. Фантазія режиссера шла дальше фантазіи актера, но она не была натуралистически-психологической актерской фантазіей. Ея высшимъ критеріемъ были отнюдь не духовныя цѣнности поэта, но чувственно-тѣлесныя цѣнности пластическаго исполнителя. И если собственная заслуга Рейнгарта лежитъ въ томъ, что онъ снова освободилъ въ театрѣ такъ долго порабощенныя литературой творческія силы актера и развязалъ естественнаго человѣка, то опасность лежитъ въ томъ что онъ возвелъ эти силы въ самодовлѣющій принципъ и отвелъ драматургу подчиненную роль. Созданіе планомѣрнаго литературнаго репертуара, какой, правда, съ извѣстными ограниченіями, давалъ Брамъ, никогда не было имъ достигнуто и, послѣ немногихъ лѣтъ литературно-театральнаго братанія оружіемъ съ нео-романтиками, литературный интересъ его театра началъ все болѣе падать. И скоро онъ вступилъ въ новую фазу развитія, въ которой на первый планъ выступало абсолютно свободное актерство, безпочвенно-чистое—и драматически не чистое—господство режиссера, великаго сценарія, устроителя зрѣлищъ. И это развитіе направилось, конечно, главнымъ образомъ

на тотъ пунктъ, въ которомъ лежала сила Рейнгарта—на хоры. *Количество* есть принципъ отнюдь не безразличный въ художественныхъ вопросахъ и такого геніальнаго мастера въ управленіи массами должна была соблазнить возможность опыта съ 500 статистами тамъ, гдѣ до сихъ поръ обходились шестьюдесятью. Такъ возникли знаменитыя цирковыя представленія «Эдипа», въ которыхъ были достигнуты дѣйствительно изумительные массовые эффекты и которые, въ шумномъ восторгѣ моментальнаго успѣха, вызвали невѣроятную переоцѣнку. Говорили о «народномъ» торжествѣ, о «возрожденіи античнаго міра», — тогда какъ представленія эти, въ самой импозантной своей части, въ массовыхъ эффектахъ, были свободнымъ изобрѣтеніемъ режиссерскаго генія Рейнгарта и какъ небо отъ земли отличались отъ лирическаго паѳоса античныхъ хоровъ. Съ этихъ представленій началась международная слава Рейнгарта, начались его гастроли по Германіи, Россіи, Венгріи, Англіи и Франціи. Но значительнѣе, нежели внѣшнее распыленіе его силъ, было внутреннее направленіе, какое принялъ Рейнгартъ подъ вліяніемъ этого успѣха. Съ этого момента рейнгартовскія представленія превратились въ театральныя зрѣлища на театральные драматическіе тексты. Все безразличнѣе становилась партитура, все важнѣе дирижеръ. Если пантомима «Сумрумъ», поставленная въ концѣ сезона 1909—1910 года, была еще веселымъ десертомъ, какъ бы случайной забавой для актеровъ, то въ центрѣ слѣдующаго же сезона была исполнена столь же убогая, несмотря на сопровождающее слово, обстановочная пьеса «Турандотъ» и главный интересъ Рейнгарта былъ направленъ на колоссальную пантомиму «Чудо», которая была инсценирована въ Лондонѣ съ затратами въ 1.200.000 марокъ — зрѣлище въ самомъ поверхностномъ и самомъ дурномъ смыслѣ слова. «Орестія» Эсхила, средневѣковая мистерія «Jedermann», «George Dandin» Мольера—все это были случайные спектакли, поставленные геніальнымъ режиссеромъ, который развернулъ въ нихъ всю массу своихъ неожиданныхъ выдумокъ, совершенно заслонившихъ поэтическую картину. Такимъ образомъ, этотъ сложный инструментъ, первоначально посвященный раскрытію драматическаго замысла, сталъ



«ЗАВТРАКЪ У ПРЕДВОДИТЕЛЯ» И. С. ТУРГЕНЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г. УСАЧЕВЪ ВЪ РОЛИ МИРВОЛИНА.

опаснымъ оружіемъ, остріе котораго обратилось противъ драматурга. Правда, драматургъ получаетъ на сценѣ жизнь только благодаря актеру и постановщику, однако, безъ его духовнаго руководительства театральное представленіе превращается въ чувственно грубое, духовно обезцѣненное *зрѣлище*.

Въ этомъ заключается опасность, которая грозитъ Рейнгарту разложеніемъ и надрывомъ собственнаго сценическаго таланта. Но это—опасность момента, пожалуй преходящая; другой вопросъ заключается въ томъ, каковы тѣ границы, которыя полагаетъ самому себѣ театральное искусство Рейнгарта, даже беря его въ высшій моментъ его развитія, границы, которыя рано или поздно должны будутъ быть расширены и которыя, быть можетъ очень скоро, соприкоснутся съ новою театральной эпохой. И здѣсь нужно вспомнить, что при всѣхъ внѣшнихъ различіяхъ новая романтика явилась не духовною противоположностью, но продолженіемъ, углубленіемъ и усиленіемъ того же натуралистическаго принципа. Какъ здѣсь, такъ и тамъ человѣкъ остается чувственнымъ существомъ, зависимою частью природы — въ противность свободной борьбѣ кующаго собственную судьбу человѣка классическаго стиля. Въ этомъ смыслѣ между «Властью тьмы» Толстого и «Пелеасомъ и Мелизандой» Метерлинка нѣтъ никакой разницы. И въ области сценическаго выраженія можно найти общее однородное направленіе, которое ведетъ отъ грубо пестраго мейнингенства черезъ безцвѣтность Брама къ утонченной пестротѣ Макса Рейнгарта. Однороднымъ остается заданіе: вызвать непосредственную чувственную иллюзію,—какъ ни утонченна эта эстетическая иллюзія въ постановкахъ Рейнгарта по сравненію съ наивной фотографіей натурализма. Антитезою явилось бы сценическое искусство, для котораго существеннымъ была бы не непосредственная иллюзія, но выявленіе внутренней цѣли поэта: духовныя силы должны быть сгущены въ контрасты, а стиль постановки служить не достиженію непосредственной иллюзіи, а созданію символическаго духовнаго міра. Это означало бы связь съ веймарской традиціей, съ ея не-психологической декламаціей и широкимъ описательнымъ жестомъ. Конечно, только

связь; самое дѣло, т. е. посредничество между психологически и чувственно утонченными достиженіями послѣднихъ десятилѣтій и потребностью въ новомъ одухотворенномъ и большомъ стилѣ представленія, ожидаетъ новаго генія сцены. Многое изъ того, что создалъ Рейнгартъ: широкое упрощеніе сценическихъ картинъ и стилистическое самоограниченіе многихъ его постановокъ войдетъ, какъ составная часть, въ эту будущую сценическую форму. У Рейнгарта эти стилистическіе эксперименты были всегда самоцѣлью. Духъ поэта никогда не побѣждалъ. Въ блестящихъ инсценировкахъ Шекспира заключительныя сцены, на которыя должно бы устремиться все вниманіе режиссера, были самыя вялыя и блѣдныя. Множество постановокъ, блестящихъ во всѣхъ внѣшнихъ деталяхъ, страдало неправильнымъ или недостаточно серьезнымъ распредѣленіемъ главныхъ ролей, на которыхъ покоилась вся тяжесть драмы. А слово, этотъ главный элементъ духовнаго посредничества, было всегда строжайше подчинено принципамъ пантомимы. Наиболѣе существенная фраза, наиболѣе прекрасное слово часто терялись въ ураганѣ тѣлесной «игры». Многіе поэты, какъ Геббель, какъ Ибсенъ въ своихъ послѣднихъ драмахъ, многіе изъ современниковъ и изъ молодежи не могутъ быть раскрыты вполнѣ при такомъ способѣ сценическаго исполненія; другіе, какъ Гёте, какъ Клейстъ и Шекспиръ, только выиграли бы отъ преобладанія духовныхъ контрастовъ.

Я полагаю, поэтому, что настоящее время ожидаетъ новаго режиссера, который будетъ работать въ болѣе простомъ, болѣе крупномъ и болѣе суровомъ рисункѣ, который станетъ высвѣтлять духъ поэта и наложитъ узду на чувственную радость сценическаго творчества актера. Но и онъ, какъ и вся исторія театра, будетъ многимъ обязанъ творческой силѣ актера Макса Рейнгарта, который влилъ свѣжую кровь въ больной организмъ нѣмецкой сцены.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

ГАСТРОЛИ ЭРНЕСТА ПОССАРТА.

КРАСОТА или правда? что нужно театру:—вѣчный вопросъ, до сихъ поръ не разрѣшенный современнымъ искусствомъ. Казаться или быть? Волновать ли непосредственной силой чувства или давать спокойную радость художественнаго созерцанія?

Величавый образъ Эрнеста Поссарта, вновь появившійся въ Петербургѣ послѣ долгаго отсутствія, пріобрѣтаетъ особую значительность въ моментъ теперешнихъ сценическихъ бореній.

Творчество Эрнеста Поссарта является высшимъ воплощеніемъ той «благородной искусственности», которая составляла душу былого театра и послѣ краткаго періода забвенія вновь воскресла въ ученіи Гордона Крэга. Поссартъ какъ бы завершаетъ гармоническимъ аккордомъ вѣковыя стремленія театра къ абсолютной красотѣ формы. Волна, катившаяся еще съ начала XVIII вѣка, вылилась въ чистомъ творчествѣ геніальнаго старца, создающаго особую жизнь по таинственнымъ законамъ театра. Эрнестъ Поссартъ не хочетъ потрясать публику жизненнымъ страданіемъ, не хочетъ быть на сценѣ «настоящимъ» и вызывать своими слезами отвѣтныя слезы зрителя. Спокойно и мудро чертитъ онъ узоры человѣческихъ страстей, проводя ихъ сквозь призму величавой условности театра. Точно чарующій гобеленъ, гдѣ все обусловлено своимъ внутреннимъ закономъ, развертывается сценическая ткань великаго мастера.

Въ каждомъ жизненномъ явленіи Поссартъ ищетъ не типическихъ чертъ даннаго, случайнаго, момента, но старается показать борьбу вѣчныхъ стихій человѣческой души.

Синтетическое творчество артиста раскрываетъ во временномъ вѣчное, въ случайномъ—неизбѣжное. Его сценическія созданія не прикрѣплены

къ опредѣленнымъ условіямъ данной среды и эпохи. Они общечеловѣчны и, отражая вѣчные законы чувства, никогда не служатъ иллюстраціей житейскихъ нравовъ.

Въ этомъ постоянномъ стремленіи идти отъ частнаго къ общему, раскрывать подъ бытовыми наслоеніями даннаго момента основные элементы борьбы человѣка въ мірѣ, въ этой жаждѣ красоты, кроется глубокое внутреннее отличіе Поссарта отъ «классиковъ» русской сцены, стяжавшихъ себѣ славу именно мастерскимъ воспроизведеніемъ житейски-типическаго.

Законъ бытовой правды не властенъ надъ вдохновеніемъ Поссарта. У него нѣтъ жестовъ и интонацій, прибавляющихъ къ личной борьбѣ героя житейскіе навыки и «характерные» черточки его среды. Движенія и слова подсказаны у него лишь внутренней душевной необходимостью, а не внѣшней манерой купца или раввина.

«Бытъ» чуждъ искусству Поссарта и даже тогда, когда онъ даетъ жизненные штрихи, они является лишь обобщеннымъ отраженіемъ постоянныхъ свойствъ человѣческой натуры.

Въ нѣмецкой комедійкѣ «Другъ Фрицъ», которая многимъ показалась образцомъ сценическаго правдоподобія, и въ патетической мелодрамѣ «Дочь Фабриціуса» онъ не показываетъ ни одной узкой бытовой черты, ни одного движенія, которое не было бы внушено личнымъ чувствомъ героя.

Его милый рабби Фрицъ, со своей добродушной бережливостью, которая заставляетъ его аккуратно выливать остатки кофе изъ блюдечка обратно въ чашку, своей находчивостью, подсказывающей ему посыпать письмо табакомъ за неимѣніемъ песку, является яркимъ выразителемъ идеаловъ мѣщанскаго уюта и благочестія. Его заботы о женитьбѣ закоренѣлыхъ холостяковъ полны суетливой доброты еврейскаго семьянина. Благодушный рабби, видящій цѣль жизни въ доставленіи фатерланду хорошихъ сыновей, весь какъ бы склоненъ къ землѣ. Онъ ходитъ слегка сгорбившись и голова его ни разу не поднимается вверхъ, глаза не загораются



«НЕ ТАКЪ ЖИВИ КАКЪ ХОЧЕТСЯ», А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ЯКОВЪ (Г. СМОЛИЧЪ), СТЕПАНИДА (Г-ЖА СТРѢЛЬСКАЯ), АФИМЬЯ (Г-ЖА ЧИЖЕВСКАЯ), ДАША (Г-ЖА ШУВАЛОВА), АГАФОНЪ (Г. ОСОКИНЪ) И ПЕТРЪ (Г. ХОДОТОВЪ).

подлиннымъ огнемъ. Всѣ его мысли и желанія сосредоточены тутъ, вокругъ маленькихъ житейскихъ удовлетвореній.

Поссартъ не даетъ ни единаго сильнаго жеста, ни одного рѣзкаго звука. Его Фрицъ весь точно дребезжитъ и кажется какимъ-то складнымъ, карманнымъ. Мелкой походочкой семенитъ онъ по сценѣ, запахивая свой удобный лапсердакъ, тихо смѣется ласковымъ старушечьимъ смѣхомъ и матерински улавливаетъ несложныя радости и скорби бѣдныхъ божьихъ «цыплятъ», не умѣющихъ безъ его помощи разобраться въ собственныхъ тихенькихъ чувствахъ.

Мощный голосъ Поссарта прячется подъ ласкающими, насмѣшливыми нотками добраго Фрица. Дѣтская радость при видѣ зарождающейся любви юной Китти озаряетъ его мягкое, точно стеганное на ватѣ, лицо и весь онъ кажется сошедшимъ со старинной нѣмецкой гравюры.

Когда, лукаво посмѣиваясь, онъ нюхаетъ фіалки Китти и самодовольно покрякиваетъ въ предвкушеніи новой свадьбы, Поссартъ становится чудеснымъ воплощеніемъ своеобразнаго Пана нѣмецкой законной любви.

Безбрежная любовь къ жизни, къ молодымъ росткамъ любви, дающимъ вѣчную жатву Богу, озаряетъ весь обликъ стараго Фрица. Поссартъ придаетъ особую библейскую красоту легкой сценкѣ съ Китти у колодца. Мудрый старецъ раскрываетъ дѣвичьему невѣдѣнію любовь, которой она сама не замѣчала въ своемъ сердцѣ. Согбенная фигура старца, какъ бы прислушивающагося къ трепету дѣвичьяго сердца, всевидящіе старческіе глаза, ласково всматривающіеся въ испуганные глаза дѣвушки, чудесное сочетаніе его житейскаго опыта, все знающаго и все предусматривающаго, и юной души, впервые раскрывающейся для жизни, создаютъ чудесную пластическую группу.

Нѣжныя, еле уловимыя детали исполненія, спаянныя единой мыслью артиста, его внезапно блеснувшій взглядъ, легкое движеніе мягкихъ рукъ, тихія нотки голоса, придаютъ чарующую прозрачность образу «Друга Фрица», любящаго земныя беззлобныя радости.

Даже мелодраматически-ходульный каторжникъ Фабриціусъ претворяется въ художественный образъ, полный волнующей мысли.

Мелодрама по существу чужда тонкому мастерству Поссарта.

Мелодрама создавалась для артистовъ безформеннаго темперамента, не умѣвшихъ закрѣплять въ отчетливо ясныхъ формахъ неожиданныя вспышки вдохновенія. Въ мелодрамѣ не нуженъ глубокій умъ Поссарта и удивительное совершенство его техники. Тутъ нужна способность внезапно зажечься сильнымъ чувствомъ героя и безотчетно отдаться мимолетному порыву. Эффектные мелодраматическіе моменты, яркіе выкрики даютъ матеріалъ для такихъ внезапныхъ «подъемовъ», а безцвѣтные разговоры, которые заполняютъ промежутки между острыми моментами, даютъ актеру возможность «отдышаться» для новой «сильной» сцены.

Поссартъ никогда не отдается безсознательному порыву и поэтому «выигрышныя» мѣста вышли у него наиболѣе слабыми и ненужными. Его крикъ: «Такъ ты моя дочь!» при видѣ своего портрета у юной Агаты, прозвучалъ пусто, какъ будто артистъ механически вытянулъ его изъ своей груди. Всѣ патетическія встрѣчи, разставанья, разоблаченія и рыданія типичной мелодрамы у Поссарта лишены эмоціональнаго содержанія и безнадежно фальшивы. Но зато сѣрые разговоры, заполняющіе антракты между главными выкриками, неожиданно загорѣлись и составили главное содержаніе пьесы.

Каторжникъ, проведшій двадцать четыре года въ одиночной тюрьмѣ, превратился изъ предлога для благородныхъ чувствъ, въ яркій образъ «униженнаго и оскорбленнаго». За долгую жизнь въ тюрьмѣ Фабриціусъ самъ забылъ о томъ, что онъ человѣкъ. Его опухлое желтое лицо лишилось всѣхъ человѣческихъ красокъ и превратилось въ безцвѣтную маску за такимъ-то номеромъ. Его глаза не умѣютъ смотрѣть, въ нихъ не горитъ живая мысль, они умѣютъ только плакать тупымъ, привычнымъ плачемъ побитаго животнаго. Все его тѣло, когда то бывшее ловкимъ и гибкимъ, превратилось въ неуклюжій, оплывшій болѣзненнымъ жиромъ кусокъ мяса.

Фабриціусъ вышелъ изъ тюрьмы, но душа его попрежнему осталась въ темницѣ и всякое униженіе принимается ею, какъ неизбѣжное, даже должное. Когда отвращеніе и брезгливость мѣшаютъ дочери прикоснуться къ каторжнику-отцу, Фабриціусъ только плачетъ жалкими слезами и, мигая, смотритъ на это живое напоминаніе прежней человѣческой жизни. Онъ знаетъ, что именно такъ къ нему всегда относятся люди, и на его поблекшемъ лицѣ видна только тупая боль безъ малѣйшаго оттѣнка обиды или возмущенія.

Когда другъ Агаты, фабрикантъ Рольфъ, великодушно протягиваетъ ему руку, онъ съ рабской угодливостью принимаетъ ее, какъ милостыню, обѣими руками,—потными, пухлыми, дрожащими руками каторжника спокойную властную руку «порядочнаго человѣка».

Долгое униженіе вытравило въ немъ сознаніе своей человѣческой личности и онъ жмется къ дочери, какъ забитая дворняжка жмется къ ногамъ нежданнно нашедшагося хозяина.

Когда Поссартъ безшумно крадется въ домъ дочери, чтобы хоть издали взглянуть на настоящую человѣческую жизнь, въ стремительной точности его движеній, въ неподвижномъ восторгѣ всего существа чувствуется жажда маніака, поглощеннаго единой мечтой. Тутъ его задавленная душа на мгновеніе выпрямляется, и воля его готова дѣйствовать наперекоръ желанію дочери, наперекоръ чувству самосохраненія.

Но онъ снова попадаетъ въ силки полицейскихъ и бьется въ безсильной тоскѣ у ихъ ногъ. На глазахъ у дочери, предъ которой ему такъ хотѣлось бы оправдаться, его, какъ безгласную добычу, грубо волокутъ снова въ тюрьму. И зрителю становится жутко и холодно. Кажется несправедливой и страшной самая мысль взвѣшивать сложную душу человѣка на примитивныхъ вѣсахъ внѣшняго закона, отмѣривать мучительную, неясную психологію «преступника» неизмѣняемымъ аршиномъ заранѣе установленныхъ формулъ.

Жалкій каторжникъ нѣмецкой мелодрамы вдругъ раскрываетъ глубокую несправедливость людского суда надъ человѣкомъ, показываетъ ужасъ

кары, убивающей самое цѣнное, свободную красоту души, случайно прегрѣшившей предъ недвижной нормой закона.

Поразителенъ финалъ этой драмы униженнаго человѣка въ исполненіи Поссарта. Подъ вліяніемъ ласки ребенка, послѣ оправданія на судѣ, съ измученнаго лица Фабриціуса медленно сползаетъ сѣрая маска тупого страданія и рабской покорности. Сквозь желтую опухлость щекъ проступаютъ живыя человѣческія краски, губы медленно складываются въ настоящую улыбку, тѣло слегка выпрямляется и глаза впервые загораются яснымъ чувствомъ. Въ загнанномъ каторжникѣ вновь просыпается человѣкъ.

Творческая мысль великаго артиста одухотворяетъ даже ничтожную сценическую дешевку, придавая ей неожиданную художественную значительность.

Но подлинная сила Эрнеста Поссарта раскрывается лишь въ произведеніяхъ міровыхъ классиковъ. Тутъ вполнѣ обнаруживается благородство его мысли и безупречная красота сценическаго выраженія.

Мудрая экономія отчетливаго жеста, непогрѣшимое чувство пластическихъ формъ и плѣнительная музыкальность рѣчи придаютъ особое очарованіе классическимъ созданіямъ Поссарта.

Его легкое, стройное тѣло сохранило въ семидесятидвухлѣтнемъ возрастѣ юношескую увѣренность и ловкость движеній. Въ каждомъ сценическомъ мгновеніи, поза и жестъ Поссарта прекрасны, какъ скульптура великаго художника и какъ подлинное произведеніе искусства передаютъ единое чувство, одухотворенное единой мыслью.

Рука Поссарта обладаетъ непостижимой выразительностью, какой нѣтъ ни у одного артиста. Ее можно было бы узнать изъ тысячи по изумительной «мимикѣ пальцевъ», составляющей чудесное дополненіе мимикѣ лица. Гибкіе, трепетные пальцы передаютъ отточенно ясными движеніями малѣйшій оттѣнокъ чувства. Они безжизненно висятъ у Фабриціуса, лукаво дрожатъ у друга Фрица, величаво поясняютъ рѣчь Натана Мудраго, искривляются сладострастными когтями хищной птицы у яростнаго Шейлока. Иногда они кажутся точно стальными въ своей упругой непо-



Г-ЖА СТРѢЛЬСКАЯ ВЪ РОЛИ СТЕПАНИДЫ И Г. ОСОКИНЪ ВЪ РОЛИ АГАФОНА.
«НЕ ТАКЪ ЖИВИ КАКЪ ХОЧЕТСЯ» КОМ. А. Н. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

движности, иногда становятся мягкими, любовно ласковыми, какъ у ребенка.

Поссартъ впервые открылъ, какой тайной выразительностью обладаетъ измѣнчивый рисунокъ быстрыхъ пальцевъ, и человѣческая рука, до сихъ поръ исполнявшая на сценѣ лишь служебную роль, является у него могучимъ орудіемъ сценическаго творчества.

Высшимъ воплощеніемъ величавой красоты, апоѳеозомъ благороднаго искусства, является въ его исполненіи Натанъ Мудрый.

Безстрастная драма Лессинга, гдѣ люди лишь выражаютъ божественныя идеи Мудрости, Любви, всепримиряющей Женственности, гармонируютъ съ основными законами творчества Поссарта.

Мудрецъ, видящій вѣчную правду подъ личиной временныхъ людскихъ страстей, угадывающій подъ гнѣвными словами ненависти близкую, живую душу человѣка, не случайно былъ избранъ Поссартомъ для перваго выхода въ Петербургѣ послѣ тридцати лѣтъ отсутствія.

Божественная мудрость Натана воспитала невинно прекрасную Реху, призванную объединить любовью три враждебныхъ міра—еврейской религіи древности, мусульманской власти настоящаго и христіанской вѣры будущаго. Этихъ «трехъ дѣтей одного Отца», по притчѣ Натана, объединяетъ женственность Рехи. Для любви нѣтъ различій въ племени и вѣрѣ, для нея важна лишь красота свободной души. Неукротимый тампліеръ, оказывающійся ея пропавшимъ безъ вѣсти братомъ, могущественный султанъ Саладинъ, который узнаетъ въ нихъ дѣтей своего исчезнувшаго брата, и мудрый еврей Натанъ сходятся въ любви къ Рехѣ. Любовь у Лессинга не личная, не связанная ни съ какими земными удовлетвореніями. Страстный тампліеръ съ радостью узнаетъ, что та, которую онъ мечталъ взять въ жены, можетъ быть ему только сестрой; одинокій Натанъ, для котораго Реха была единственнымъ содержаніемъ въ жизни, охотно отдаетъ ее въ домъ дяди-султана.

Поссартъ раздвинулъ рамки обычнаго пониманія драмы Лессинга и подъ маской гонимаго еврея показалъ вѣщую силу просвѣтленнаго человѣ-

ческаго разума, свободнаго отъ рабства личныхъ страстей. Въ его толкованіи драма пріобрѣтаетъ болѣе глубокій смыслъ, чѣмъ защита и оправданіе гонимаго еврейства. Придавъ особую значительность сценамъ идейнымъ, онъ слегка смягчилъ элементы личной драмы, введенные для оживленія фабулы.

Величаво-спокойный Натанъ казался особенно прекраснымъ при встрѣчахъ съ мятежнымъ дервишемъ, беззаботно отдающимся минутному влеченію, съ несдержаннымъ тампліеромъ и съ мучимымъ сомнѣніями султаномъ. Тутъ Натанъ какъ бы выростаетъ, раскрывая тайники своей спокойной мудрости и прислушиваясь съ любовной снисходительностью къ смутному лепету людскихъ страстей.

Безтрепетно слушаетъ онъ злобные нападки тампліера, скрывая подъ внѣшнимъ смиреніемъ глубокое сознаніе своей правды и лишь гдѣ-то въ углахъ рта, въ глубинѣ покраснѣвшихъ глазъ, дрожитъ привычная боль гонимаго еврея. Заглушивъ трепетъ мгновенной боли, онъ протягиваетъ руку къ плащу тампліера, спасшаго изъ огня его дочь, и гладитъ прожженый кусокъ грубой матеріи.

Въ этомъ простомъ движеніи и скорбное прощеніе за обиду, и благодарность за спасеніе, и пониманіе предразсудковъ христіанина, не умѣющаго видѣть въ евреѣ человѣка, и красота свободнаго ума, привыкшаго дѣйствовать своей затаенной силой на пылкую несдержанность враговъ.

Первое появленіе Натана кажется торжественно прекраснымъ, какъ дивное видѣніе театра. Правильная, будто рисованная борода падаетъ ровными завитками, величественная поступь, спокойныя складки одежды и красота благородной фигуры придаютъ ему сходство съ жрецомъ, который знаетъ литургійную тайну, недоступную рабамъ жизненныхъ законовъ. Его размѣренно ясная, слегка пѣвучая рѣчь настраиваетъ, какъ первые звуки церковнаго органа. Узнавъ о грозившей дочери опасности, онъ весь преображается, и зрительный залъ замираетъ не отъ сочувствія къ личному страданію Натана, но отъ благоговѣйнаго восторга предъ дивнымъ образомъ отцовской скорби.



Г. УРАЛОВЪ ВЪ РОЛИ ЕРЕМКИ-КУЗНЕЦА.
«НЕ ТАКЪ ЖИВИ КАКЪ ХОЧЕТСЯ» КОМ. А. Н. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Сидя въ простой позѣ мудреца, эпически спокойно разсказываетъ Поссартъ знаменитую притчу о трехъ кольцахъ, изъ которыхъ настоящее «внушаетъ любовь къ людямъ». Этимъ «настоящимъ» кольцомъ, связующимъ всѣхъ силою общечеловѣческой любви, является женственность прекрасной Рехи.

На фонѣ терпѣливо покорнаго отношенія къ жизни, взятаго Поссартомъ въ основу своего толкованія Натана, становится особенно яркой единственная вспышка личнаго страданія при воспоминаніи о погибшихъ на кострѣ женѣ и дѣтяхъ. Мучительно звенитъ его острый вопль: «verbrennt! verbrennt!», неутолимой болью горятъ потемнѣвшіе глаза. Съ рыданіемъ хватается онъ за голову, сжимаетъ и вновь протягиваетъ дрожащія руки, раскачивается въ нестерпимой боли и, наконецъ, закрывъ глаза ладонью, отдается беззвучнымъ слезамъ. Медленно просвѣтляется его искаженное мукой лицо при разсказѣ о принесенной Рехѣ и ласковыя ладони сдвинутыхъ рукъ какъ бы укачиваютъ воображаемое дитя.

На одно мгновеніе распахиваетъ Поссартъ завѣсу личной жизни Натана и показываетъ язвы его истерзанной, ничего не забывшей, души. И когда онъ снова закрываетъ мелькнувшую картину страшной скорби, когда предъ зрителемъ снова выростаетъ торжественная фигура мудреца, становится ясной сила божественнаго разума, помогающая человѣку стать побѣдителемъ надъ ужасомъ и мракомъ жизни.

Грозный ликъ страсти, не знающей никакихъ законовъ, воплощаетъ Поссартъ въ другомъ своемъ геніальномъ твореніи—въ шекспировскомъ Шейлокѣ.

Скорбная ненависть къ отвергающему его міру, ненасытная жажда мести за вѣковыя гоненія затмеваютъ всѣ человѣческія черты Шейлока. Паѳосомъ вѣковой обиды, неумолимой болью оскорбленнаго духа напоенъ каждый звукъ его голоса, каждый трепетъ его мимики.

Мучительная маска терпѣнія скрываетъ его подлинное лицо отъ враговъ, но сверлящій взглядъ пристальныхъ глазъ, напряженное ласковое поглаживаніе бороды, злобный рисунокъ рта прорываютъ медлительную сдержанность его рѣчей.

Съ перваго взгляда на Антоніо въ душѣ Шейлока вспыхиваетъ злоба и онъ радостно ощупываетъ его взглядомъ, будто предчувствуя острое наслажденіе взрѣзать грудь этого привѣтливаго христіанина, исказить предсмертнымъ ужасомъ его ласковое лицо.

Геніально переданы Поссартомъ переходы отъ вкрадчивой услужливости ростовщика къ мгновеннымъ порывамъ звѣриной злобы. Оставаясь на мгновеніе одинъ, онъ сдергиваетъ давящую маску, чтобы короткимъ воплемъ разрѣшить скопившуюся въ душѣ ярость.

И когда послѣ бѣгства дочери, маска окончательно сброшена, Поссартъ создаетъ чудовищную пляску злобныхъ силъ.

Съ всклокоченными волосами, въ разодранной одеждѣ выбѣгаетъ онъ на сцену, протягивая впередъ жадныя, ищущія руки, и падаетъ на каменныя плиты лѣстницы. Въ дикомъ изступленіи мечется онъ по сценѣ, вертится въ странномъ безуміи и кричитъ звѣринымъ голосомъ: «Rache! Rache!» Кажется, будто пламя ада вырвалось изъ темной души еврея и пожретъ весь міръ въ неукротимой жаждѣ зла. На фонѣ классически отточеной дикціи вдругъ вспыхиваютъ зловѣщіе звуки хаоса, когда, притопывая и держась за голову, онъ кружится на одномъ мѣстѣ, медленно выговаривая «ай-ай-ай-ай» на ровной музыкальной, страшной своею неожиданностью нотѣ.

Но главнымъ моментомъ роли является сцена на судѣ. Какъ изваяніе хищности, стоитъ Поссартъ, впиваясь глазами въ Антоніо. Весь трепеща отъ сладострастнаго нетерпѣнія, выпрямившись въ сознаніи минутнаго торжества и вытягивая, будто хищная птица, искривленные когти пальцевъ, Шейлокъ страшенъ даже въ минуты молчанія. Казалось, что никогда сценическое искусство не находило такихъ геніальныхъ мимическихъ выраженій для вѣчныхъ силъ зла. Спокойно оттачивая ножъ о подошву сапога и глазомъ измѣряя его остроту, онъ отвѣчаетъ, небрежно отвернувшись на страстныя мольбы друзей Антоніо,—и человѣческая душа замираетъ предъ этимъ вѣщимъ ликомъ ненависти.

Поссартъ обобщаетъ образъ Шейлока, дѣлая его мстителемъ за поруганный ветхозавѣтный законъ. Чтобы ярче оттѣнить свою мысль, онъ



Г. ХОДОТОВЪ ВЪ РОЛИ ПЕТРА.
«НЕ ТАКЪ ЖИВИ КАКЪ ХОЧЕТСЯ» КОМ. А. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

вставляетъ замѣчательную мимическую сцену обрядового освященія ножа. Шейлокъ тутъ превращается въ жреца, рѣшившаго искупить долгую обиду принесеніемъ человѣческой жертвы своему ветхозавѣтному богу мести. И когда Христосъ снова побѣждаетъ зло міра, когда освященный ножъ вываливается изъ рукъ мстителя и Антоніо спасенъ, Поссартъ находитъ жуткое выраженіе для нечеловѣческой боли Шейлока. Онъ весь темнѣетъ, глаза раскрываются въ предсмертномъ ужасѣ, губы шевелятся въ безсильной жаждѣ что-то сказать, старческая грудь хрипло дышетъ и грозный хищникъ, какъ смятая тряпка, падаетъ съ высоты лѣстницы страшнаго суда. Онъ лежитъ, раздавленный чуждою силою, прикрываетъ ослабѣвшей рукой позорныя слезы слабости. Жутью безнадежности звучатъ тихія слова: «я доволенъ судомъ».

Въ послѣдній разъ передъ уходомъ оборачивается онъ и съ нечеловѣческимъ укоромъ смотритъ на христіанина, пытавшагося его толкнуть.

Этимъ короткимъ мгновеніемъ, какъ бы заключительнымъ аккордомъ, завершаетъ Поссартъ трагедію борющагося съ божественнымъ закономъ, раздавленнаго неумолимой правдой человѣка.

Духъ мятежнаго зла старается показать Поссартъ въ роли гетевскаго Мефистофеля, но эта роль, когда-то считавшаяся однимъ изъ его лучшихъ созданій, теперь почему-то не удается семидесяти-двухлѣтнему артисту. Изъ прежняго цѣльнаго образа сохранились только клочки подлинной красоты, точно на старой иконѣ уцѣлѣвшіе мазки былыхъ красокъ.

Поссартъ хочетъ сдѣлать Мефистофеля лишь частью души Фауста и намѣренно лишаетъ его внѣшней, плотской, яркости. Онъ цѣломудренно избѣгаетъ рѣзкихъ жестовъ и лицо его кажется недвижимой маской.

Строгое исполненіе Поссарта лишено обычныхъ комическихъ трюковъ въ сценахъ съ Мартой и съ буршами. Встрѣчѣ съ вѣдьмой и насмѣшкамъ надъ любовью Маргариты онъ не придаетъ обычнаго сладострастнаго оттѣнка.

Но самая внѣшность маленькаго прихрамывающаго чорта какъ-то случайна и ничего не выражаетъ, а красивая декламація не одухотворена

единой мыслью и чувствомъ. Образъ Мефистофеля весь расплывается, не оставляя въ душѣ зрителя яркихъ воспоминаній.

Отъ прежняго великолѣпнаго исполненія сохранилась лишь прелесть перваго монолога о силахъ міра и блестящій юморъ сцены съ ученикомъ. Тутъ Поссартъ даетъ прекрасный образецъ декламаціи, выявляющей малѣйшій оттѣнокъ авторской мысли.

Но истиннымъ торжествомъ декламаціоннаго искусства было чтеніе подъ музыку Рихарда Штрауса поэмы Теннисона «Енохъ Арденъ». Художникъ пластики и жеста показалъ, какую красоту онъ властенъ творить одною музыкой рѣчи и мимикой лица.

Его голосъ вливался въ звуки рояля съ безупречной музыкальностью, улавливая нужную ноту. Точная мелодія его интонацій раскрывала стихію чувства, сдержаннаго силою творческаго разума.

Слушатель впервые понималъ искусство мелодекламаціи, когда голосъ является дивнымъ инструментомъ, созвучнымъ съ роялемъ.

Глубокіе, округленные звуки мощной рѣчи переходили въ нѣжный трепетъ верхнихъ нотъ, и малѣйшее дуновеніе отдавалось по всей залѣ.

Разсказывая долгую жизнь человѣка, Поссартъ не далъ ни одной пустой, ни одной дисгармонирующей ноты. Декламація его казалась чудесной симфоніей великаго композитора.

Было мучительно жалко, что безвозвратно утеряно искусство античнаго міра записывать нотами декламаціонную мелодію рѣчи и теперь нѣтъ возможности сохранитъ геніальное твореніе Поссарта.

Передавая слова кроткой женщины или сильнаго духомъ Еноха, Поссартъ не поддѣлывается подъ ихъ внѣшнюю манеру. Онъ передаетъ въ звукахъ скрытую мелодію ихъ души.

Экономія движеній такъ настраиваетъ зрителя, что когда Поссартъ дѣлаетъ одинъ шагъ впередъ, этотъ шагъ производитъ огромное впечатлѣніе.

Пронизывающимъ шопотомъ разносится по всему залу одно кроткое слово «tod», и исторія человѣческой жизни кончена.



«ГРИЗЕЛЬДА» ДРАМА Ф. ГАЛЬМА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА (4-Й АКТЪ).
Г. ПЕТРОВСКІЙ (ЦЕДРИКЪ), Г-ЖА ПУШКАРЕВА (ГРИЗЕЛЬДА), Г-ЖА ЛАЧИНОВА (ЖИНЕВРА).

Завороженный зритель пробуждается отъ долгаго оцѣпенѣнія. Ему кажется удивительнымъ, съ какимъ прикованнымъ вниманіемъ онъ слушалъ долгую декламацію, которая, «вѣроятно, продолжалась не менѣе пятнадцати минутъ».

Но когда выясняется, что декламація продолжалась полтора часа, что геніальный артистъ полтора часа держалъ слушателей въ напряженномъ, почти гипнотическомъ состояніи—это кажется чудомъ.

Чудомъ кажется даже чисто физическая способность безъ малѣйшаго утомленія преодолѣтъ голосомъ полуторачасовую декламацію, стоя въ легкой, свободной позѣ у рояля.

Но Поссартъ могъ послѣ этого еще сыграть большую роль «друга Фрица» и отвѣтить блестящей длинной рѣчью на восторженныя прощальныя привѣтствія.

Геніальное искусство Эрнеста Поссарта устраняетъ всѣ физическія трудности театральнаго творчества, какъ фантазія архитектора побѣждаетъ земное тяготѣніе.

Великій артистъ работаетъ надъ пластическимъ и звуковымъ матеріаломъ человѣка, будто подъ рѣзцомъ скульптора, создавая незыблемые образы вѣчной красоты.

БИБЛІОГРАФІЯ.

Friedrich Freksa. Erwin Bernsteins theatralische Sendung. Theaterroman in 2 Bänden.

Derselbe. Hinter der Rampe. Theaterglossen. Beide bei Georg Müller, München und Leipzig, 1913.

Романъ Фридриха Фрекса, «Театральная карьера Эрвина Бернштейна», печатался этой зимой одновременно въ нѣсколькихъ большихъ нѣмецкихъ газетахъ, какъ «Vossische Zeitung», «Münchener Neueste Nachrichten» и только теперь вышелъ отдѣльнымъ изданіемъ. То, что онъ произвелъ во всей Германіи необычайную сенсацію, объясняется отнюдь не его литературными достоинствами. Это типичный «газетный» романъ со всѣми прелестями газетной техники и газетнаго краснорѣчія, въ стилѣ романовъ Rudolf Stratz'a и Hertzog'a. Блестящая театральная карьера Эрвина Бернштейна, alias Эдуарда Германа начинается въ маленькомъ провинціальномъ театрѣ – варьете; благодаря природной сметливости и умѣнію подлаживаться къ окружающимъ, а еще больше благодаря содѣйствію женщинъ, онъ въ какихъ нибудь десять лѣтъ дѣлается директоромъ двухъ большихъ берлинскихъ театровъ и основателемъ новаго «театра десяти тысячъ». Это колоссальное предпріятіе запутываетъ его дѣла и Эдуардъ Германъ, не выдержавъ своего безславнаго банкротства, сходитъ съ ума.

Если романъ Фрекса не блещетъ художественными или психологическими достоинствами, то въ немъ есть зато безспорное знаніе любопытной берлинской театральной среды. Псевдонимъ героя, директора «театра десяти тысячъ», никого, конечно, не обманываетъ: слишкомъ детально описаны знаменитыя постановки берлинскихъ «Kammerspiele» и «Deutsches Theater» и еще болѣе знаменитыя цирковыя представленія «Орестіи». И если-бы у кого и явилось сомнѣніе, то его должна разсѣять другая книжка Фрекса, «За рампою», въ которой авторъ разсказываетъ о своей дѣятельности въ театрѣ Рейнгарта.

Обликъ знаменитаго режиссера очерченъ не слишкомъ симпатичными чертами; его исключительный успѣхъ авторъ объясняетъ особой психической мимикріей, позволяющей ему безъ особаго труда приспособляться къ новымъ литературнымъ вѣяніямъ и чисто паучьей способностью высасывать изъ всѣхъ то, что ему нужно въ данный моментъ и чего нѣтъ у него самого. Берлинская театральная публика, жаждущая пряныхъ и острыхъ впечатлѣній, толкаетъ его на скользкій путь погони за сенсаціями, роскошной внѣшней декоративности, зрѣлищной грандіозности и все болѣе отдаляетъ его отъ истиннаго искусства.

Такъ-же не трудно раскрыть псевдонимы второстепенныхъ персонажей романа: директора соединенныхъ театровъ, въ которомъ легко узнать черты недавно умершаго театральнаго дѣятеля, знаменитой артистки Минны Мейстеръ, покровительницы Германа, театральнаго агента Пфальцбургера, этой наиболѣе алчной театральной акулы Берлина, театральныхъ магнатовъ изъ денежной аристократіи «Berlin—W». Все это портреты, довольно точно списанные съ натуры.

Этотъ рой вредныхъ паразитовъ, присосавшихся къ нѣмецкому театру, диктуетъ ему свою волю, навязываетъ свои вкусы. Нынѣшній берлинскій театръ это—объектъ самой беззастѣнчивой спекуляціи, и понятно, какъ отзывается такое ненормальное положеніе на репертуарѣ и на принципахъ и качествѣ представленій.

Всѣ эти темныя стороны берлинской театральной жизни съ ея безпрерывными крахами, съ ея дутыми театральными репутаціями и лихорадочной погоней за сенсаціями отразились въ романѣ Фрекса, и тотъ, кто не знакомъ съ закулисной жизнью нѣмецкаго театра, съ интересомъ прочтетъ его книгу. *S.*

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

Типографія Императорскихъ Спб. Театровъ, Моховая, 40.

Эдуардъ Штуккенъ.

ЛАНВАЛЬ.

Драма въ 4-хъ дѣйствіяхъ.

Переводъ съ нѣмецкаго

П. О. Морозова.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Изданіе Ежегодника ИМПЕРАТОРСКИХЪ Спб. Театровъ.
1913.

Типографія Императорскихъ Спб. Театровъ, Моховая, 40.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Король Артуръ.
Королева Джиневра.
Агравэнъ, Твердая Рука } дѣти сестры короля Артура.
Гаванъ } дѣти сестры короля Артура.
Леонора } дѣти сестры короля Артура.
Кларизина } дѣти сестры короля Артура.
Герцогъ Кадуръ, Корнваллійскій.
Ланцелотъ, рыцарь Озера.
Епископъ Балдевинъ.
Ланваль, изъ Дикаго Лѣса } его племянники.
Бріантъ, изъ Дикаго Лѣса } его племянники.
Флоридасъ, оруженосецъ Ланваля.
Фингула.
Аодъ.
Коннъ.
Фіахра.

Рыцари Круглаго Стола. Благородныя дамы. Народъ.

ДѢЙСТВІЕ I.

Скалистый берегъ узкаго залива озера въ окрестностяхъ замка Камелота. Налѣво—каменная лѣстница въ отвѣсной скалѣ. Налѣво же, на второмъ планѣ, у самаго озера,—одиноко стоящій высокій утесъ. Направо, на авансценѣ, каменная скамья. На заднемъ планѣ, за озеромъ, сплошная стѣна крутыхъ утесовъ. Ночь. Луна. Справа выплываетъ лодка. Леонора гребетъ; противъ нея, у руля, сидитъ Агравэнъ.

ЯВЛЕНІЕ 1.

АГРАВЭНЪ И ЛЕОНОРА.

АГРАВЭНЪ.

Какъ здѣсь мертво, торжественно и тихо!
Въ холодномъ блескѣ луннаго мечтанья
Среди утесовъ легкой, странной тѣнью
Скользишь ты въ лодкѣ призрачной своей,—
Ты, блѣдная, съ безкровными устами...
И кажется мнѣ, будто я—мертвецъ,
И въ царство сновъ мой гробъ увозитъ фея.
Я не могу узнать, гдѣ мы. Скажи,
О мой Харонъ, куда меня везешь ты?
Вѣдь раньше я не видѣлъ этихъ мѣстъ,
Не зналъ, куда по озеру дорога.
Какъ будто розъ мнѣ слышенъ запахъ,—но
Нѣтъ ни цвѣтка, ни травки на утесахъ,
И въ сумракѣ ночномъ недвижно, грозно
Стоятъ они, какъ спящіе драконы...
Чу! Жуткій крикъ!..

ЛЕОНОРА.

То журавли кричатъ.

АГРАВЭНЪ.

Куда жъ плывешь ты?

ЛЕОНОРА.

Къ острову блаженныхъ,
Къ лугамъ вѣчно-зеленымъ Авелуна,
Гдѣ страстные любовники находятъ
Успокоенье въ грезахъ о любви
И о грѣхахъ забытыхъ. Авелунъ —
Нѣмой пріютъ испепеленныхъ страстью:
Здѣсь всѣ, увядшіе отъ слезъ и скорби,
Въ истомѣ сладкой дремлютъ, какъ цвѣты.
Здѣсь призраки плодовъ срываютъ дѣти,
Чело вѣнчая мертвою травой;
Объятья здѣсь не вѣдаютъ желаній;
Въ тѣни дубовъ здѣсь юноши дѣвицамъ
Расчесываютъ косы золотыя —
И холодно ихъ рукъ прикосновенье;
Здѣсь нѣтъ ни слезъ, ни радостнаго смѣха, —
Царитъ одно глубокое безмолвье —
Прекрасны всѣ и тихи, какъ цвѣты.
Рыдать не могутъ, — скорбь имъ незнакома;
О жизни вспоминаютъ безучастно:
Здѣсь чужды всѣмъ равно и жизнь, и скорбь,
Здѣсь царство сна, владѣнье вѣчной смерти.

АГРАВЭНЪ.

Такъ ты въ могилу привезла меня?
А я мечталъ, что мы къ Венеры гроту
По озеру плывемъ! Чудно̀! За правду
Готовъ принять твою я шутку, — право,
Повѣрить я готовъ, что призракъ ты.

ЛЕОНОРА.

Пристанемъ здѣсь.

(*Выходитъ на берегъ и вытягиваетъ лодку на песокъ. Агравэнъ также выходитъ. Они привязываютъ лодку къ утесу и идутъ впередъ. Леонора осматривается, словно чего-то ищетъ и не находитъ*).

АГРАВЭНЪ.

Что жъ дальше?

ЛЕОНОРА (*садясь на скамью*).

Подождемъ.

АГРАВЭНЪ.

Кого же? мертвыхъ юношей иль дѣвъ?

ЛЕОНОРА.

О, нѣтъ!

АГРАВЭНЪ.

Кого жъ ты ждешь?

ЛЕОНОРА.

Друзей.

АГРАВЭНЪ.

Кого?

ЛЕОНОРА (*таинственно*).

Здѣсь лебеди слетятся, дѣти Лира!

АГРАВЭНЪ (*нетерпѣливо*).

Но, наконецъ, скажи: зачѣмъ мы здѣсь?

ЛЕОНОРА (*смѣясь*).

Вотъ, потерпи немножко—и узнаешь!

АГРАВЭНЪ.

Такой тебя загадочной ни разу
Не видѣлъ я. Какъ привидѣнье, ночью
Ты въ комнату мою вошла, меня
Поспѣшно такъ, нежданно разбудила,
Сказала,—мнѣ съ тобою надо плыть
На озеро, и тамъ, вдали отъ свѣта,
Ночь провести въ странѣ чудесныхъ сновъ.
Я угадалъ,—ночной поѣздки цѣль
Скрыть отъ меня ты вздорной хочешь сказкой:
Но ты лгала такъ мило, такъ серьезно,
Настойчиво, что я не отказался
Съ тобою въ путь отправиться. За то
Теперь, когда мы къ берегу пристали,
Ты мнѣ во всемъ покаяться должна.

ЛЕОНОРА.

Пусть кается, кто плодъ вкусилъ познанья!
А я —

АГРАВЭНЪ.

Ну, говори!

ЛЕОНОРА.

Чего ты хочешь?

АГРАВЭНЪ.

Признанія.

ЛЕОНОРА.

Съ чего же мнѣ начать?
Въ чемъ грѣхъ? Да развѣ я изъ тѣхъ, что зелья
Любовныя варятъ? иль Магдалина,
Доступная любому? иль змѣя,

Создателемъ проклятая въ Эдемѣ?
О, нѣтъ! Твоя сестренка—не змѣя;
Грѣшить и жалить—нѣтъ у ней отваги!
Но, все-таки, ты, можетъ быть, и правъ,
Что требуешь признанья: совѣсть вправду
Гнететъ меня, и я боюсь...

АГРАВЭНЪ.

Чего?

ЛЕОНОРА.

Тебя!

АГРАВЭНЪ.

Меня? Не можетъ быть! не вѣрю!

ЛЕОНОРА.

Признаніе тебѣ встревожитъ сердце.

АГРАВЭНЪ (*мрачно*).

Тверда рука моя, и сердце—знай—
Не меньше твердо!

ЛЕОНОРА.

Ты не вспыхнешь сразу?

АГРАВЭНЪ.

Я рѣдко гнѣву поддаюсь внезапно.

ЛЕОНОРА.

Я пошутила,—не брани меня!
Я глупая дѣвчонка. Непонятной
Истомою весна въ меня проникла,
Веселый май кипитъ въ моей крови,
Веселый май меня безумной сдѣлалъ
И нѣгою своей зачаровалъ,
И сладкимъ отуманилъ поцѣлуемъ...

На дерзкій я отважилась поступокъ,—
Я рыцарю назначила свиданье,
И здѣсь сейчасъ мы встрѣтиться должны.

АГРАВЭНЪ.

Кто жъ онъ?

ЛЕОНОРА.

Ланваль, племянникъ Балдевина.

АГРАВЭНЪ (*гнѣвно*).

И ты стыда не чувствуешь?

ЛЕОНОРА.

Зачѣмъ?
Невинна я,—не то бы я смолчала,
Пришла бъ сюда одна и потихоньку,
И ничего бъ объ этомъ ты не зналъ.

АГРАВЭНЪ (*хватая ее за руку*).

Любовницей ты стала? Признавайся!

ЛЕОНОРА.

Пусти! Мнѣ больно!

АГРАВЭНЪ (*со смѣхомъ*).

Онъ нѣжнѣй ласкаетъ?

ЛЕОНОРА.

Да больно же!

АГРАВЭНЪ (*обнажая кинжалъ*).

Визжать умѣешь ты,
Но визгомъ не спасешься отъ позора!
Вотъ, видишь: я кинжаломъ этимъ самымъ
Когда-то дѣвушку одну зарѣзалъ

За то, что я любилъ ее... И кровью
Твоею можетъ обагриться онъ...

ЛЕОНОРА.

Да ты съ ума сошелъ! Пусти же!

АГРАВЭНЪ.

Кайся!

ЛЕОНОРА.

Въ чемъ каяться?

АГРАВЭНЪ.

Ты часто съ нимъ видалась?
И коль тебя любовникъ цѣловалъ, —
Я васъ убью обоихъ безъ пощады!

ЛЕОНОРА (*вырвавшись отъ него, поправляетъ волосы*).

Я никогда, повѣрь мнѣ, не унижусь,
Чтобъ на такую пошлость отвѣчать.
Ужели я, дочь рыцаря, присягой
Свою должна доказывать невинность?
Да ты и въ прямь съ ума сошелъ! подумай, —
Была бы я любовницей Ланваля,
Зачѣмъ бы я тебя сюда звала?

АГРАВЭНЪ (*вкладывая кинжалъ въ ножны*).

Такъ ты не лжешь?

ЛЕОНОРА.

Ты смѣешь сомнѣваться?

АГРАВЭНЪ.

Но видѣться съ Ланвалемъ хочешь ты?

ЛЕОНОРА.

Конечно.

АГРАВЭНЪ.

Мнѣ противенъ онъ.

ЛЕОНОРА.

Напрасно!

АГРАВЭНЪ.

Я ненавижу этотъ блѣдный ликъ,
И взоръ, въ которомъ словно гаснутъ искры,
И руки бѣлыя, и голосъ томный,
И этотъ стройный, юношескій станъ,
Что такъ плѣняетъ женщинъ легковѣрныхъ!
Кичится онъ какой-то скорбью тайной,
И вздохами, и нѣжными стихами...
Я долженъ былъ тебя предостеречь,
Чтобъ ты въ ловушку эту не попалась:
Вѣдь дѣвушки довѣрчивы не въ мѣру!
Я видѣлъ, какъ онъ смотритъ на тебя!

ЛЕОНОРА.

Ты ошибался.

АГРАВЭНЪ.

Нѣтъ! я это видѣлъ!

ЛЕОНОРА.

Ну, можетъ быть. Но тутъ—вина моя:
Вѣдь я сама дала ему замѣтить,
Что несовсѣмъ къ нему я равнодушна, —
А то бы онъ ни слова не сказалъ.

АГРАВЭНЪ.

Такъ, значитъ, ты—его невѣста?

ЛЕОНОРА.

Нѣтъ:
Онъ не давалъ мнѣ обѣщанья.

АГРАВЭНЪ.

Значитъ, —
Тебя своей любовницей, игрушкой
Онъ сдѣлать хочетъ, подлый лицемѣръ!
Какъ соколъ онъ за пташкою летитъ,
Какъ леопардъ стремится за добычей,
Красивый, сильный, гордый, безсердечный,
Ему по вкусу лишь дѣвичье тѣло,
Ему нѣтъ дѣла до души твоей!
Всѣ хищники таятся въ мракѣ ночи, —
Вотъ, такъ и онъ теперь тебя сманилъ
Въ полночный часъ на озеро. Зачѣмъ?

ЛЕОНОРА.

Онъ показать хотѣлъ дѣтей мнѣ Лира.

АГРАВЭНЪ.

Дѣтей... Скажи: что значитъ—дѣти Лира?

ЛЕОНОРА.

Въ полночный часъ нерѣдко прилетаютъ
Они сюда.

АГРАВЭНЪ.

Какъ странно это имя!

ЛЕОНОРА.

Они одѣты въ перьяхъ лебединыхъ,
То дѣти королевскія; сюда
Они ночной порою приплываютъ
И жалобныя пѣсенки поютъ...

АГРАВЭНЪ.

И сказкѣ той готова ты повѣрить?

ЛЕОНОРА.

Ланваль мнѣ сказывалъ: однажды, ночью,
Четыре лебедя онъ здѣсь увидѣлъ, —
Четыре бѣдныя души!

АГРАВЭНЪ.

Что жъ дальше?

ЛЕОНОРА.

А вотъ, послушай,—я тебѣ скажу.
Встрѣчала май Джиневра-королева;
Мы, дѣвушки, собрáлись на охоту,
Со смѣхомъ въѣхали въ зеленый лѣсъ,
Джиневра—впереди, а мы—за нею,
И соколъ былъ у каждой на рукѣ.
А я отстала: мой скакунъ любимый
О камни ногу повредилъ себѣ
И захромалъ, и кровь текла изъ раны...
Былъ близко прудъ,—и я сошла съ сѣдла,
Чтобы коню омыть скорѣе ногу
И шелковымъ платкомъ перевязать.
И вдругъ, съ распущенными волосами,
Поводья опустивъ, во весь опоръ
Ланваль къ пруду примчался...

АГРАВЭНЪ.

Кто? Ланваль?
И ты ему позволила остаться?

ЛЕОНОРА.

О, даже больше: я его просила
Мнѣ помощь оказать и вмѣстѣ ѣхать.
Онъ согласился... Словно дѣти мая
Тогда мы были: слушали кукушку,
Ея, смѣясь, считали кукованья.
Забывши объ охотѣ, мы неслись
По волѣ скакуновъ въ зеленой чащѣ...
Березки нѣжнымъ покрывались пухомъ,
И ворковали горлинки, и пташки
Веселыя насвистывали пѣсни,
И розы просыпались ото сна,
И въ насъ весна съ улыбкой пробуждалась,
И май игралъ въ сверкающихъ очахъ,
И теплый вѣтеръ цѣловалъ намъ щеки,
И мы смѣялись... Только вдругъ въ лѣсу
Послышался какъ будто шелестъ крыльевъ.
Сдержавъ коней, прислушались мы оба,
И вижу я,—вдругъ рыцарь поблѣднѣлъ,
И замерла улыбка на устахъ.
А въ это время лебедь бѣлоснѣжный
Тихонько на полянку опустился.
Поспѣшно сорвала съ плеча я лукъ,
Взяла стрѣлу изъ полнаго колчана,
Нацѣлилась... Но за руку Ланваль
Меня схватилъ и, весь дрожа, промолвилъ:
«Молю васъ, подарите мнѣ его!

«Кровь лебедя вамъ не нужна, синьора:
«Убить его вамъ было бы грѣшно!»
Такъ говорилъ—и плакалъ онъ. А лебедь,
Замѣтивъ насъ, поспѣшно улетѣлъ.

АГРАВЭНЪ.

Что жъ ты?

ЛЕОНОРА.

Мнѣ стало страшно; я едва
Пришла въ себя и, наконецъ, спросила:
«А почему грѣшно?» Но онъ сказалъ:
«Повѣрьте мнѣ: вѣдь вы бы не рѣшились
«Дитя убить?»—Какъ измѣнился онъ!
Лицо его какъ будто потемнѣло,
Глаза ввалились... Жалко было мнѣ,
Но любопытство мучило,—недаромъ
Я женщина: вѣдь и праматерь наша
Изъ любопытства совершила грѣхъ!
И стала я разспрашивать Ланваля,
И, наконецъ, онъ все мнѣ разсказалъ.
Жила въ лѣсу заповѣдно́мъ друидовъ
Когда-то королева молодая
(Давно ея разрушился дворецъ!)
Злой мачехой для четырехъ малютокъ
Была она—за то, что ихъ любилъ
Король, ея супругъ. Дѣтей несчастныхъ
Здѣсь, въ озерѣ глубокомъ, утопила
Она,—но силой чаръ своихъ волшебныхъ
Дала имъ лебединыя одежды

И лебединой жизнью надѣлила.
Съ тѣхъ поръ они на озерѣ живутъ,
Горючими слезами омывая
Свое гнѣздо печальное. Ланваль
Мнѣ сказывалъ: сначала онъ не вѣрилъ
Преданью грустному; но, вотъ, однажды
Случайно здѣсь онъ встрѣтилъ лебедей:
На озерѣ они тихонько пѣли,
И пѣсня ихъ такой звучала скорбью,
Такою безысходною тоской,
Что если кто хоть разъ ее услышитъ,
Тому она свинцомъ на сердце ляжетъ
И вѣчною печалью поразитъ!
Такъ онъ сказалъ. Я тотчасъ захотѣла,
Во что бы то ни стало, все увидѣть,
Услышать пѣснь загубленныхъ малютокъ.
Онъ отказалъ,—но стала я просить
Настойчивѣй,—и вотъ, онъ согласился
И самъ на это мѣсто указалъ,
И обѣщалъ придти сюда... Постой!...
(*Прислушивается*).

АГРАВЭНЪ.

Шаги я слышу...

ЛЕОНОРА.

Это онъ!

АГРАВЭНЪ.

Твой рыцарь?

ЛЕОНОРА.

Мнѣ кажется... Да, точно,—это онъ!

(*Леонора идетъ налѣво, на встрѣчу Ланвалю; между тѣмъ Агравэнъ садится направо на скамью, такъ что Ланваль не можетъ его сразу увидѣть. Ланваль, въ сопровожденіи своего брата Бріанта, спускается по горной тропинкѣ слѣва и быстро подходитъ къ Леонорѣ. Бріантъ сначала останавливается и глядитъ на озеро, потомъ медленно идетъ за братомъ*).

ЯВЛЕНІЕ 2.

ТѢ ЖЕ И ЛАНВАЛЬ, ПОТОМЪ БРІАНТЪ.

ЛАНВАЛЬ (*цѣлуетъ руку Леоноры*).

Давно ль вы здѣсь, синьора?

ЛЕОНОРА.

О, давно!

Боялась я, что вы забыли слово.

ЛАНВАЛЬ.

Забылъ? О, нѣтъ, синьора! Но мой замокъ,
Вы знаете, отсюда далеко,
И труденъ путь. Въ горахъ растаялъ снѣгъ,
Вода бѣжитъ широкими ручьями,
А переплыть, закованъ въ сталь, не могъ я;
Пришлось кружить окольными путями.
Вы сердитесь?

ЛЕОНОРА.

За что сердиться мнѣ?

ЛАНВАЛЬ.

А лебеди?

ЛЕОНОРА.

Ихъ нѣтъ.

ЛАНВАЛЬ.

Они слетятся.

ЛЕОНОРА.

Блѣднѣетъ мѣсяцъ, звѣзды на небѣ гаснутъ...

ЛАНВАЛЬ.

Ужели вы однѣ въ опасный путь
По озеру пустились?

АГРАВЭНЪ (*поднимаясь со скамьи*).

У нея
Есть братъ! Онъ проводилъ сестру сюда,
Отъ злыхъ людей ее оберегая.

ЛАНВАЛЬ.

Сиръ Агравэнъ, примите мой привѣтъ!
Но я бы вамъ совѣтовалъ не тратить
Напрасно время: ваша Леонора—
Разумная и взрослая дѣвица,
И знайте: я отъ злыхъ людей синьору
Сумѣлъ бы оберечь.

АГРАВЭНЪ.

Но я прошу
Впередъ, синьоръ, васъ этого не дѣлать.
Назначили дѣвицѣ благородной
Свиданье вы—и словно дикій звѣрь
Сюда тайкомъ прокрались ночью!

ЛАНВАЛЬ.

Звѣрь?
Вамъ не прошло бы даромъ это слово,
Будь звѣремъ я, а вы не будь ей братомъ!

Пробрался я тайкомъ? Ошиблись вы:
Я не одинъ,—мой братъ пришелъ со мною.

ЛЕОНОРА.

Ланваль, прошу,—не надо рѣзкихъ словъ!

БРІАНТЪ (*подходя слѣва*).

Сиръ Агравэнъ,—привѣтъ!

АГРАВЭНЪ.

Привѣтъ вамъ, рыцарь!

БРІАНТЪ (*къ Леонорѣ*).

Позвольте мнѣ вамъ честь отдать, синьора,
Предъ красотой колѣна преклонивъ.
(*Цѣлуетъ ей руку*).
Что жъ? Лебедей вы видѣли?

ЛЕОНОРА.

Не знаю,
Слетятся ли...

ЛАНВАЛЬ.

Чу! слышите?...

ЛЕОНОРА.

Они?...
(*Всѣ прислушиваются*).

БРІАНТЪ.

Мнѣ птичій крикъ послышался, какъ будто.

АГРАВЭНЪ.

Который часъ?

ЛЕОНОРА.

Сейчасъ на дальней башнѣ
Пробило три.

ЛАНВАЛЬ.

Заря ужъ занялася,
Когда я здѣсь впервые встрѣтилъ ихъ.

БРІАНТЪ.

А если ты ошибся, и они
Не прилетятъ?

ЛАНВАЛЬ.

О, прилетятъ, навѣрно!

(*Ланваль отходитъ въ глубь сцены, къ лодкѣ, стоитъ у самаго озера и осматривается во всѣ стороны, а затѣмъ, во время слѣдующаго разговора уходитъ направо. Остальныя лица не замѣчаютъ его отсутствія. Агравэнъ и Леонора сидятъ на скамьѣ, Бріантъ стоитъ передъ ними*).

БРІАНТЪ.

Не прилетятъ! Ужъ ночь совсѣмъ проходитъ!
Будь я на мѣстѣ брата,—я иначе
Устроилъ бы: я спрятался бы здѣсь,
У берега, когда жъ купаться станутъ,
Я платья лебединыя унесъ бы
И выбралъ бы потомъ себѣ лебедку
(Коль ложью пѣсня феи не была,
Что братъ весенней ночью какъ-то слышалъ);
Ну, словомъ, я бы поступилъ, какъ тотъ,
Что дѣву озера себѣ взялъ въ жены,—
Какъ Гингаморъ!

ЛЕОНОРА.

Кто это? Я не знаю.

БРІАНТЪ.

Да развѣ вамъ не вѣдомо сказанье
О приключеньи съ феею Морганой?
Охотился на вепря Гингаморъ;
Съ дороги сбился; вдругъ въ лѣсу находитъ
Чудесный замокъ. Шпоры давъ коню,
Туда онъ въѣхалъ—и по всѣмъ покоямъ,
По заламъ, корридорамъ, даже башнямъ
Проѣхалъ онъ, не встрѣтивъ ни души;
Увидѣлъ только жемчуга, рубины,
Кораллы, изумруды, бирюзу
И разныя дѣвичьи украшенья,
И двери изъ слоновой кости, троны
Изъ серебра, съ чудесною рѣзьбой.
Былъ пораженъ, но ничего не тронулъ
И тихо прочь поѣхалъ. Онъ жалѣлъ,
Что чуднаго владѣтельницы замка
Всѣ отъ него куда-то схоронились,
А между тѣмъ онъ вепря упустилъ!
Вдругъ, подъ-вечеръ, увидѣлъ предъ собою
Сиръ Гингаморъ чудесную полянку;
По ней бѣжалъ, сверкая и журча,
Ручей, а въ томъ ручьѣ младая дѣва
Купалася, и юная служанка
При ней была. Столь дивной красоты
Никто, нигдѣ и никогда не видѣлъ;
Ни лиліи, ни розы несравнимы
Съ видѣньемъ тѣмъ... И тутъ же, на вѣтвяхъ,
Висѣло платье. Рыцарь Гингаморъ,
Вдругъ подскочивъ, всѣ эти одѣянья

Схватилъ и высоко̀ на вѣтви дуба
Повѣсилъ ихъ.—«Оставь мои одежды!»
Сказала дѣва: «или хочешь ты,
«Чтобъ о тебѣ прошла дурная слава,
«Что Гингаморъ нарушилъ долгъ почтенья
«Предъ женщиной, забылъ завѣты Граля,
«У дѣвушки похитилъ одѣянье,
«Пока она купалась? Подойди,
«Не бойся: во дворцѣ моемъ, какъ другъ,
«Ты погостишь три дня, а вепря злого,
«Котораго настигнуть ты не могъ,
«Мои собаки для тебя затравятъ!»
Въ восторгѣ рыцарь принялъ приглашенье,
Купальщицамъ одежды возвратилъ,
Онѣ одѣлись—и въ чудесный замокъ
Направились на лошади его,
А онъ коня за поводъ велъ. И вотъ,
На стѣнахъ замка, прежде столь пустынныхъ,
Явилась вдругъ толпа красивыхъ дамъ,
Послышались и музыка, и пѣсни,
И звонкій, молодой, веселый смѣхъ!
Три дня провелъ тамъ рыцарь въ наслажденьяхъ,
Пока уста его отъ поцѣлуевъ
Не замерли... И думалось ему:
Зачѣмъ тѣ дни такъ быстро промелькнули?
Не вѣдалъ онъ,—мину̀ло три столѣтья!
Когда же...

ЛЕОНОРА.

Не досказывайте сказки:
Боюсь, мы слишкомъ громко говоримъ
И лебедей, пожалуй, испугаемъ!

БРІАНТЪ.

Едва ли намъ удастся видѣть ихъ!

ЛЕОНОРА.

А гдѣ жъ Ланваль?

АГРАВЭНЪ.

Пошелъ онъ, будто, къ лодкѣ...

ЛЕОНОРА (*зоветъ тихо*).

Ланваль!...

(*Пауза*).

БРІАНТЪ.

Не слышитъ!

ЛЕОНОРА.

Гдѣ же скрылся онъ?

БРІАНТЪ.

Здѣсь такъ темно,—я ничего не вижу!

АГРАВЭНЪ.

Онъ, кажется, пошелъ туда, къ утесамъ.

БРІАНТЪ.

Все мрачно и мертво кругомъ,—притихло
И озеро...

ЛЕОНОРА (*показывая налѣво*).

Постойте,—поглядите!

БРІАНТЪ.

Что?

ЛЕОНОРА.

На утесѣ что-то забѣлѣлось.

БРІАНТЪ.

Вонъ тамъ? среди холмовъ? да неужели?

ЛЕОНОРА.

Я слышу ихъ полетъ. Теперь—скорѣе,
Скорѣе въ лодку!

(*Леонора, Агравэнъ и Бріантъ садятся въ лодку: Леонора— у руля, Агравэнъ и Бріантъ—на веслахъ, и уѣзжаютъ налѣво. Сцена нѣкоторое время пуста. Потомъ справа поспѣшно входитъ Ланваль*).

ЛАНВАЛЬ (*тихо*).

Леонора! Братъ!
Скорѣй сюда идите! Пѣсню слышалъ
Я только что...

(*Осматривается*).

Куда жъ они ушли?

(*Идетъ къ скамьѣ направо—и вдругъ останавливается какъ вкопаный: справа прилетаютъ четыре лебедя, садятся на берегу, за лѣвой скалой, и вслѣдъ за тѣмъ выходятъ, превратившись въ четверыхъ дѣтей. Это—Фингула, Аодъ, Фіахра и Коннъ. Они кладутъ свои лебединыя одежды на выступѣ лѣвой скалы и появляются въ бѣлыхъ саванахъ. Фингулѣ лѣтъ 16, Аоду—14, Фіахрѣ—12, Конну—10. Они садятся на большой камень, находящійся въ глубинѣ сцены направо. Фіахра и Коннъ прижимаются къ Фингулѣ, Аодъ садится нѣсколько дальше. Ланваль стоитъ неподвижно на правой сторонѣ авансцены. Дѣти его не замѣчаютъ*).

ЯВЛЕНІЕ 3.

ФИНГУЛА. АОДЪ, ФІАХРА И КОННЪ. НА АВАНСЦЕНѢ ЛАНВАЛЬ.

ФІАХРА.

О Фингула! Скорѣй насъ обними!

КОННЪ.

Съ тобою рядомъ такъ тепло и мягко!

АОДЪ.

Что было бъ съ нами безъ тебя, сестрица?

ФІАХРА.

Ты плачешь, Фингула?

ФИНГУЛА.

Мы отдохнемъ!
Здѣсь Авелунъ,—здѣсь мы найдемъ покой!

АОДЪ.

Когда же? Вѣдь столѣтья протекаютъ,
А мы живемъ, болѣемъ и страдаемъ...
Когда жъ конецъ?

КОННЪ.

Намъ очень тяжело,—
И только ты, сестра, насъ утѣшаешь.

ФІАХРА.

Да, безъ тебя совсѣмъ мы пропадемъ.
Ты помнишь, какъ въ пучину занесла
Насъ буря снѣжная, какъ потеряли
Другъ друга мы въ туманѣ и метели,
И ледяная смерть насъ обняла,
Но ты нашла малютокъ, и подъ крылья
Къ себѣ взяла, согрѣла на груди
И лучшей кровью сердца напоила,
Какъ пеликанъ...

(Ланваль, стоявшій до сихъ поръ на авансценѣ справа, тихонько перебѣгаетъ вглубь сцены налѣво, къ скалѣ, на которой лежатъ лебединыя одежды, схватываетъ самую большую изъ нихъ, идетъ съ нею на авансцену и тамъ, налѣво, положивъ одежду на камень, прячется за выступомъ скалы. Все это онъ дѣлаетъ такъ быстро, что только въ послѣднюю минуту его замѣчаетъ Аодъ).

АОДЪ (*хватая Фингулу за руку.*)

Сестрица!

ФИНГУЛА.

Что съ тобой?

АОДЪ.

Мужчину я увидѣлъ...

ФИНГУЛА.

Гдѣ?

АОДЪ (*показывая налѣво*).

Вонъ тамъ!

Онъ захватилъ одно изъ платьевъ нашихъ!

ФИНГУЛА.

Скорѣй, скорѣй!

(*Всѣ бросаются налѣво, къ скалѣ, хватаютъ свои одежды и исчезаютъ за скалою. Вслѣдъ за тѣмъ оттуда вылетаютъ три лебедя. Фингула выглядываетъ изъ-за скалы и осматривается во всѣ стороны. Она видитъ свою лебединую одежду, боязливо крадется къ ней, но въ послѣднюю минуту, когда она уже протягиваетъ руку, Ланваль выскакиваетъ изъ засады и хватаетъ одежду. Фингула отбѣгаетъ назадъ и прижимается спиной къ скалѣ. Ланваль стоитъ передъ нею, тяжело дыша. Фингула, протянувъ обѣ руки назадъ, крѣпко держится за скалу. Въ воздухѣ слышенъ полетъ лебедей*).

ГОЛОСЪ АОДА (*сверху*).

Лети, сестра, скорѣе! Не бросай насъ!

ФИНГУЛА (*со стономъ*).

Я не могу,—нѣтъ крыльевъ у меня!

(*Лебеди улетаютъ. Вокругъ все тихо. Фингула, по-прежнему, стоитъ у скалы, Ланваль — передъ нею, не рѣшаясь подойти ближе. Оба въ испугѣ смотрятъ другъ на друга. Длинная пауза*).

ФИНГУЛА (*беззвучно*).

За что меня ты мучишь? Что дурного
Я сдѣлала тебѣ?

ЛАНВАЛЬ.

Свою одежду
Возьми назадъ. Я полюбилъ тебя,—
Такъ полюбилъ, что отпущу на волю,
Хотя бы могъ тебя обнять. Лети!

ФИНГУЛА.

Обнять меня ты хочешь?

ЛАНВАЛЬ.

Нѣтъ, дитя!
Свободна ты. Вотъ крылья. Улетай!

ФИНГУЛА.

Ты въ первый разъ меня теперь увидѣлъ—
И вдругъ такъ быстро полюбилъ?

ЛАНВАЛЬ.

Довольно
Тебя лишь разъ увидѣть, чтобъ навѣки
Влюбленнымъ стать! Тебя я, впрочемъ, знаю:
Однажды я засталъ тебя вотъ здѣсь,
На озерѣ, средь луннаго сіянья.
Твоею скорбью сердце загорѣлось,—
И съ той поры, какъ встрѣтилъ я тебя,
Я только скорбь и муку всюду вижу;
Весь міръ мнѣ сталъ юдолью горькихъ слезъ,
Ни радости не знаю, ни надежды
Съ той ночи, какъ тебя, моя невѣста,
Увидѣлъ здѣсь—и страстно полюбилъ!

Я дни и ночи о тебѣ мечтаю,
И ты во снѣ являешься ко мнѣ,
И волосы мои тихонько гладишь,
Горючими слезами заливаясь...
Помилуй, Боже! Я съ ума схожу!
О, какъ бы я ласкалъ тебя, бѣдняжку,
И поцѣлуемъ слезы осушалъ,
И гладилъ бы поникшую головку!
Но нѣтъ! Мнѣ это счастье не дано!
Я радостно готовъ отдать всю жизнь,
Пожертвовать души моей спасеньемъ,
Коль смерть моя тебя избавить можетъ
Отъ этихъ мукъ, отъ этихъ страшныхъ слезъ:
Ужели средства нѣтъ спасти тебя?
Скажи мнѣ, милая! Рѣшусь на все я!

ФИНГУЛА.

Да, средство есть. Но что и говорить?

ЛАНВАЛЬ.

Я знать хочу!

ФИНГУЛА.

Не спрашивай!

ЛАНВАЛЬ.

Скажи!

ФИНГУЛА.

Когда узнаешь, будешь ты несчастенъ!

ЛАНВАЛЬ.

Несчастенъ я давно. Скажи, молю,—
Чѣмъ я спасу тебя?

ФИНГУЛА.

Горячей кровью!
Да,--кровью, алой юношескою кровью!
И вѣрностью въ любви на жизнь и смерть.

ЛАНВАЛЬ.

Я кровь свою отдамъ тебѣ охотно,
Любовью вѣрной я тебя спасу.

ФИНГУЛА.

Не связывай судьбу свою съ моею.

ЛАНВАЛЬ.

Хочу связать! Хотя бы въ адъ пошелъ я,—
Съ восторгомъ я погибну за тебя!

ФИНГУЛА.

Да знаешь ли, чего ты хочешь? Я,
Вѣдь, мертвая! Вѣдь на моей груди
Терзаться будешь адскимъ ты мученьемъ!
Ты отъ тоски и страсти будешь плакать
И проклинать русалки поцѣлуи,
И станешь все-таки меня искать
И ненасытно пить любви отраву...
Вѣдь я не тихій ангелъ наслажденья,—
Мои уста отравлены проклятьемъ,
А волосы мои—что стая змѣй.
Красивое чудовище, я—дьяволъ!
Я дѣвушка на видъ, но я стара,
Какъ лотосъ тотъ, что выросъ на водѣ
Средь хаоса, какъ первый дождь небесный,
Стара, какъ вѣчно юная Астарта!

Мой стройный станъ и кудри золотыя,
Кровавыя, грѣховныя уста
Не исцѣлятъ твоей безумной страсти:
Въ нихъ смерть, а ты для жизни сотворенъ!
О, горе, коль къ моимъ устамъ приникнешь
И мертвое во мнѣ разбудишь сердце!
Мой поцѣлуй для многихъ ядомъ былъ.
Такъ не буди неутолимой страсти,—
Одумайся,—скорѣе уходи,
Не вызывай во мнѣ блаженства жажды!
Стремленье къ счастью мнѣ не суждено,
Оно пока еще подъ пепломъ тлѣетъ,
Но вспыхнетъ вдругъ губительнымъ пожаромъ
Порывъ холодной, призрачной русалки
Къ горячей человѣческой душѣ!
Я—смертью обойденное созданье;
Вы, люди, всѣ на смерть осуждены.
О, какъ бы я хотѣла умереть,
Отъ призрачной освободиться жизни
И ложе брачное найти въ гробу!
Нѣтъ, нѣтъ, меня спасти ты не пытайся!
Бѣги скорѣй, забудь мое явленье,
Спасай себя,—иль я не поручусь,
Что я тебя не задушу въ объятьяхъ,
Не выпью кровь изъ сердца твоего.
Кто полюбилъ меня, тотъ осужденъ!

ЛАНВАЛЬ.

Я не страшусь ни дьявола, ни ада!
Тебя люблю! Сорву я этотъ саванъ,
Въ парчу и бархатъ я тебя одѣну,

Шелками, кружевомъ тебя согрѣю,
Босыя ножки въ туфли золотыя
Одѣну я, и сердце напою
Тебѣ своей кипучей, алой кровью,
И въ жемчугъ эти слезы превращу!
Я торговаться съ дьяволомъ не стану:
Отдамъ я небо,—небо и возьму,
Коль ты мнѣ дашь любовь свою и ласку!

ФИНГУЛА.

О, какъ безуменъ ты въ порывѣ страсти!
Ты мнѣ теперь навѣкъ себя обрекъ!
Напрасно я спасти тебя хотѣла:
Судьба властнѣй меня! Я не могу
Противиться твоей мольбѣ горячей:
Проснулось въ сердцѣ жадное біенье,
И ледяная растопилась кровь!
Страшусь я счастья,—но его я жажду,
И за него теперь хватаюсь страстно,
И буду я беречь его, пока
Не разобьется хрупкое созданье.
Возьми кольцо. Тебѣ женой я буду,
Но только тайно, ночью, при свѣчахъ
Къ тебѣ являться стану и ласкаться.
И помни, милый: никогда меня
Передъ людьми не смѣй ты называть
И никому не сказывай о бракѣ,—
Пусть нашъ союзъ навѣки тайной будетъ;
О немъ никто, никто не долженъ знать!
Коль ты нарушишь слово,—ты погибнешь,

И я тогда тебя похороню.
Скажи: ты называть меня не будешь?

ЛАНВАЛЬ.

Клянусь моею и твоей любовью
Отъ всѣхъ таить супружество мое!

ФИНГУЛА.

Ту клятву слышатъ ангелы—и плачутъ.
Огонь въ груди у насъ. Быть можетъ, онъ
Сожжетъ обоихъ? Богу лишь извѣстно.
Самъ захотѣлъ себѣ несчастья ты,
Самъ блѣдную русалку въ жены выбралъ!
Теперь себѣ спасенія не жди.

ЛАНВАЛЬ.

Когда-жь моею станешь ты?

ФИНГУЛА.

Какъ только
Ты позовешь меня, придетъ дочь Лира,
Гдѣ-бъ ни былъ ты, и подаритъ тебѣ
Любовь и ласку. Поцѣлуй меня!

ЛАНВАЛЬ.

Я не рѣшусь...

ФИНГУЛА (*съ печальной улыбкой).*

Вѣдь я жена твоя,
Законная жена!

ЛАНВАЛЬ *(хватаясь за голову).*

Не сонъ-ли это?

(*Ланваль подходитъ къ Фингулѣ и страстно цѣлуетъ ее въ губы. Въ ту же минуту раздается рѣзкій крикъ Леоноры: слѣва подъѣзжаетъ лодка такъ, что Агравэнъ и Бріантъ, сидящіе на веслахъ, не могутъ видѣть того, что дѣлается на сценѣ, а Леонора, сидя противъ нихъ у руля, видитъ поцѣлуй. Услышавъ крикъ, Фингула вырывается изъ объятій Ланваля, хватаетъ свое лебединое платье и исчезаетъ за скалою слѣва. Агравэнъ и Бріантъ ничего этого не видѣли*).

АГРАВЭНЪ.

Что ты, сестра?

ЛЕОНОРА.

Ахъ, право, ничего!

АГРАВЭНЪ.

Но ты дрожишь?

ЛЕОНОРА.

Заноза отъ руля
Попала въ руку...

(*Бріанту*).

Выходите, рыцарь!

БРІАНТЪ.

А вы? Вѣдь тамъ Ланваль?

ЛЕОНОРА.

А мы—назадъ,
Домой, домой! Греби скорѣе, братъ!

(*Агравэнъ сильно гребетъ, лодка уѣзжаетъ направо. Бріантъ, удивленный, стоитъ молча*).

Занавѣсъ.

ДѢЙСТВІЕ ВТОРОЕ.

Комната въ замкѣ Ланваля. На заднемъ планѣ—отворенная дверь, ведущая на широкій балконъ. Справа, на первомъ планѣ, маленькая дверь. Налѣво—альковъ съ кроватью, отдѣленный отъ остальной комнаты занавѣскою, которая въ началѣ дѣйствія отдернута, такъ что зрителямъ видно все, происходящее въ альковѣ. Разсвѣтъ.

ЯВЛЕНІЕ I.

ЛАНВАЛЬ И ФИНГУЛА.

(*Фингула лежитъ на постели, Ланваль сидитъ около нея*).

ЛАНВАЛЬ.

Когда ты въ сумракѣ передо мной
Лежишь съ полуоткрытыми очами,
Вся блѣдная—и только губы ярко
Алѣютъ, словно почки, налитыя
Горячей кровью, да на тонкой шеѣ
Чуть виденъ поцѣлуя слѣдъ,—когда
Ты такъ лежишь, мнѣ дѣлается страшно:
Мнѣ кажется, что я перенесенъ
Въ таинственныя залы Авелуна,
Блестящія каме́ньемъ самоцвѣтнымъ,
И что жена моя—Моргана фея,
И что меня до смерти заласкала
Волшебница, и въ пухово́мъ гробу
Я буду спать до Страшнаго Суда!

ФИНГУЛА.

О, если бы могла я, какъ Моргана,
Тебя до смерти заласкать! Взяла бы
Тогда тебя я къ мертвымъ берегамъ,

Тамъ я тебѣ изъ золота литого
Построила бы храмъ, и безъ конца,
Безъ счета, вѣчно, страстно цѣловала.
Повѣрь, не страшенъ вовсе Авелунъ:
Тамъ дивные цвѣты цвѣтутъ роскошно;
Тамъ нѣтъ ни слезъ, ни вздоховъ, ни печали,
Ни времени; тамъ вѣчное молчанье;
Отъ жизни тамъ найдешь себѣ покой,
Страшиться царства мертвыхъ ты не будешь,
Сюда, назадъ, пути искать не станешь,
Нѣтъ,—счастье ты земное проклянешь:
Вѣдь только тамъ моимъ вполнѣ ты будешь,
И насъ уже не разлучитъ заря,
И даже трубы Страшнаго Суда
Не помѣшаютъ поцѣлуямъ нашимъ!
(*Фингула встаетъ и выходитъ на балконъ*).

ЛАНВАЛЬ.

Восходитъ солнце.

ФИНГУЛА.

Да,—ужъ облака
Окрасились багрянцемъ предразсвѣтнымъ,
И загорѣлись выси горъ, и дрогнулъ
Туманъ въ ущельяхъ... Чу... Запѣла птичка...
Блѣднѣютъ звѣзды... Мнѣ пора.

ЛАНВАЛЬ.

Постой!
Не уходи!

ФИНГУЛА.

Расплачутся малютки.
Я ночью снова буду у тебя.

ЛАНВАЛЬ.

Ждать цѣлый день! Томительно—тоскливо
Ползутъ часы... Не знаешь развѣ ты,
Какъ грустно мнѣ, когда ты улетаешь?
Вѣдь утро только брежжится,—останься,
Покамѣстъ солнце не взошло.

ФИНГУЛА.

Я знаю,—
Малютки ждутъ меня,—но, все равно,
Останусь я. Поди сюда, мой милый,
Взгляни, какъ чудно-хорошо въ саду!
Весь воздухъ напоёнъ благоуханьемъ
Весны; раскрылись чашечки цвѣтовъ,
Впивая жизни юной наслажденье,
И лиліи, какъ ангелы, стоятъ
Въ блестящихъ бѣлоснѣжныхъ одѣяньяхъ,
И розы загораются въ кустахъ
И ароматы шлютъ на встрѣчу солнцу...

ЛАНВАЛЬ.

Да, милая. Цвѣты какъ будто знаютъ,
Что мы съ тобою смѣхомъ и слезами
Завоевали небо для себя,
И намъ дарятъ свой блескъ и ароматы
На счастье нашей радостной любви.

ФИНГУЛА.

Какъ растрепалась я! Мнѣ вѣтеръ южный
Какъ будто хочетъ волосы сорвать.

ЛАНВАЛЬ.

Онъ воръ—и золотомъ твоимъ прельстился.

ФИНГУЛА.

Подай мнѣ гребень, милый.

(*Ланваль идетъ въ альковъ, беретъ тамъ гребень, подвигаетъ кресло и укрѣпляетъ на стѣнѣ блестящій щитъ вмѣсто зеркала*).

ЛАНВАЛЬ.

Подойди
Сюда,—здѣсь вѣтра нѣтъ, и этотъ щитъ
Пусть будетъ зеркаломъ тебѣ.

(*Фингула садится въ кресло и смотрится въ щитъ. Ланваль причесываетъ ея длинные волосы*).

ФИНГУЛА.

Неужто
Мое лицо и вправду такъ красиво,
Какъ здѣсь, въ щитѣ?

ЛАНВАЛЬ.

О, нѣтъ,—гораздо лучше!
Лишь слабое ты видишь отраженье.

ФИНГУЛА.

Бывало, если въ озерѣ случалось
Себя мнѣ увидать,—пугалась я:
Я думала,—меня русалка манитъ
Къ себѣ на дно... Но, вотъ, нашла однажды
Колодезь я, и бросила туда
Отъ розы лепестокъ, и заглянула,
И испугалась, словно Андромеда,
Когда Персей ей голову Медузы
Ужасную внезапно показалъ;
Тогда узнала я, что ликъ русалки
Былъ собственнымъ моимъ лицомъ.

ЛАНВАЛЬ.

Медуза!
Да, ты—Медуза, бѣлая, какъ мраморъ,
Въ сіяньи пламенномъ волосъ твоихъ!
Слыхалъ я, будто, въ небо улетая,
Медуза уронила локонъ свой,
Который у нея Персей отрѣзалъ,—
И локонъ огненный упалъ на землю,
Упалъ на ту лужайку, гдѣ пасла
Овецъ пастушка,—и ее, бѣдняжку,
Спалилъ до тла. И локоны твои
Губительны,—горятъ и мечутъ искры,
Какъ огненные ангеловъ мечи.

ФИНГУЛА.

Нѣтъ. Локоны мои—не изъ огня,
Скорѣй изъ стали. Крѣпкія оковы!
Смотри, какъ ими я тебя связала,—
Не убѣжишь! Навѣкъ ты будешь мой!

ЛАНВАЛЬ.

Пусти! Ты чуть меня не задушила.

ФИНГУЛА (*смѣется*).

А, испугался!

ЛАНВАЛЬ.

Да пусти же!

ФИНГУЛА.

Нѣтъ!
Не выпущу! Ты—плѣнникъ безпощадной
Красавицы. Она своей любовью

Сгубила многихъ юношей прекрасныхъ,
И рыцарей, и пастуховъ, и принцевъ,
Теперь же добралась и до тебя,
И поцѣлуями заворожила,
И локонами крѣпкими сковала,
И въ Авелунъ пойдетъ съ своей добычей,
Откуда ты уже не ускользнешь.

ЛАНВАЛЬ.

Ты часто говоришь объ Авелунѣ,—
Странѣ послѣдняго отдохновенья
Отъ всѣхъ земныхъ желаній и скорбей,—
Такъ часто вспоминаешь ты объ этой
Послѣдней цѣли странствія земного,
Что я перестаю страшиться смерти
И жажду поскорѣй туда вернуться,
Гдѣ, какъ цвѣтокъ, моя душа возникла
Изъ ничего—и снова обратиться
Должна въ ничто,—туда, гдѣ скорби нѣтъ.
Скажи: вѣдь тамъ мы будемъ неразлучны?

ФИНГУЛА.

Да, если сможешь вѣрнымъ быть.

ЛАНВАЛЬ.

А ты
Не вѣришь мнѣ?

ФИНГУЛА.

Судьба сильнѣе насъ.
Давно ли ты торжественно мнѣ клялся?

ЛАНВАЛЬ.

Я клятвы не нарушилъ.

ФИНГУЛА.

Но нарушишь.

ЛАНВАЛЬ.

Нѣтъ, никогда!

ФИНГУЛА.

Не сдержишь обѣщанья:
Сегодня же предашь меня врагамъ,
Меня отвергнешь, кровь мою прольешь,
Съ другой красавицей въ союзъ ты вступишь
И поведешь ее ты къ алтарю;
Не пощадишь ты плачущихъ малютокъ,
Моею кровью свой омоешь мечъ,—
Но отъ моихъ умрешь ты поцѣлуевъ:
Хотя бы и простила я твой грѣхъ,
Но все жъ убить тебя должна я буду.

ЛАНВАЛЬ.

Ну, какъ тебѣ не стыдно такъ безбожно
Смѣяться надо мной? Вѣдь ты же знаешь,—
Я только и дышу одной тобой.

ФИНГУЛА.

Однако, съ Леонорой обручился.

ЛАНВАЛЬ.

Неправда!

ФИНГУЛА.

Совѣсть испытай свою.

(*Вскрикиваетъ*).

Ахъ, отойди! Ты волосы мнѣ рвешь.

ЛАНВАЛЬ, *испуганный и встревоженный.*

Тебѣ я сдѣлалъ больно?

ФИНГУЛА.

Очень больно.

Когда бы ангелъ твой увидѣлъ насъ,
Онъ сталъ бы плакать.

ЛАНВАЛЬ.

Милая, прости!

Я сдѣлалъ это не нарочно, право.

ФИНГУЛА.

Мнѣ страшно бездны той, что вдругъ открылась
Моимъ очамъ.

ЛАНВАЛЬ.

Прости же, дорогая!

ФИНГУЛА.

Ахъ, я давно и все тебѣ простила.
И если Леонору...

ЛАНВАЛЬ.

О, молчи!

(*Пауза*).

ФИНГУЛА.

Мнѣ гребень подари.

ЛАНВАЛЬ.

Зачѣмъ?

ФИНГУЛА.

Сегодня...
Ахъ, нѣтъ. Все глупости. Ну,—я хочу.
Мнѣ дорогъ твой подарокъ.

ЛАНВАЛЬ.

Этотъ гребень—
Совсѣмъ простой, ничѣмъ и не украшенъ,
Ни золота на немъ, ни серебра,
Ни камешка...

ФИНГУЛА.

На память я возьму.

ЛАНВАЛЬ.

Возьми, возьми.

ФИНГУЛА.

Спасибо.

ЛАНВАЛЬ.

Но скажи мнѣ,
Зачѣмъ берешь?

ФИНГУЛА.

Я унесу его
Съ собою въ царство смерти, чтобы помнить
Тотъ день, когда въ послѣднíй разъ тебя
Ласкала здѣсь. Какъ счастливы мы были.
И все прошло! Ахъ!
(*Плачетъ*).

ЛАНВАЛЬ.

Перестань же плакать!
Ты призраковъ пугаешься, дитя.
(*Гладитъ ее по головѣ*).

ФИНГУЛА.

Да, гладь меня. Твои такъ мягки руки,
Что крылья голубка. Такъ. Хорошо.
Дай руки мнѣ твои поцѣловать.
Такъ вѣчно бы сидѣть съ тобой хотѣлось
И плакать, раны сердца забывая.
Ну, поцѣлуй меня въ послѣднiй разъ.
Прощай, любимый! Часъ насталъ разлуки.
Я никогда ужъ ночью не приду
Къ тебѣ, и цѣловать меня не станешь,
О, никогда! Замолкла наша пѣсня!
Какъ тяжело на сердцѣ! Завтра, милый,
Тебя съ другою обручатъ.

ЛАНВАЛЬ.

Молчи!
Тебя, одну тебя люблю и буду
Всегда любить!

ФИНГУЛА.

О, другъ! Путь нашей жизни
Начертанъ звѣздами. Тебя заставятъ
Взять въ жены Леонору.

ЛАНВАЛЬ.

Никогда!
Никто на свѣтѣ насъ не разлучитъ
Съ тобой, моя голубка дорогая!

ФИНГУЛА.

Безсиленъ человѣкъ предъ властью неба.
Не вызывай на бой нездѣшнихъ силъ,
Имъ уступи—и, можетъ быть, успѣешь
Опасности избѣгнуть, и меня,
Свою бѣдняжку, снова увидать.
Но слушай, что судьба тебѣ готовитъ:
Ты на турниръ получишь приглашенье,
На праздникъ рыцарскій. Туда не ѣзди.
Иль попадешься въ роковую сѣть,
И къ свадьбѣ тамъ Артуръ тебя принудитъ.

ЛАНВАЛЬ.

Да развѣ Богъ Артуръ? Давно ли сватомъ
Онъ сталъ?

ФИНГУЛА.

Тебя молю я на колѣняхъ.

ЛАНВАЛЬ (*поднимаетъ ее*).

Ну, полно, встань. Хоть я вреда не вижу,
Но на турниръ мнѣ ѣхать нѣтъ охоты;
Останусь дома я и буду ждать,
Когда опять настанетъ ночь, и снова
Ко мнѣ придетъ любимица моя.
Ты знаешь—съ той поры, какъ ты меня
Впервые обняла, вѣдь я ни разу
Не покидалъ наслѣдственнаго замка
И ко двору Артура не являлся.
О, вѣрь, что никакая Леонора
Ничѣмъ меня не въ силахъ соблазнить.

Тебѣ одной свое я отдалъ сердце,
И не рѣшусь обидѣть я тебя.

ФИНГУЛА.

Такъ на турниръ ты не поѣдешь? Вѣрно?

ЛАНВАЛЬ.

Клянусь тебѣ!

ФИНГУЛА.

Гляди,—ужъ солнце встало,
Пора домой. О, горекъ поцѣлуй
Разлуки! До свиданья, милый рыцарь!

(*Ланваль и Фингула уходятъ на балконъ и нѣкоторое время стоятъ тамъ, а затѣмъ проходятъ по балкону налѣво. Въ дверь справа слышенъ легкій стукъ. Потомъ дверь осторожно отворяется, входитъ Бріантъ, оглядывается и дѣлаетъ знакъ идущему за нимъ епископу Балдевину. Оба говорятъ между собою тихо*).

ЯВЛЕНІЕ 2.

БРІАНТЪ И ЕПИСКОПЪ БАЛДЕВИНЪ.

БРІАНТЪ (*указывая на балконъ, тихо*).

Опять онъ съ ней.

БАЛДЕВИНЪ.

Да что ты?

БРІАНТЪ.

Посмотри:
Ее онъ обнялъ и цѣлуетъ.

БАЛДЕВИНЪ.

Боже!

БРІАНТЪ.

Боюсь,—ему нельзя уже помочь,
Какъ рыцарю Олафу, что отъ феи
Погибъ.

БАЛДЕВИНЪ.

Ужасно! Онъ совсѣмъ не тотъ,
Что прежде былъ,—теперь я понимаю
Причину, отчего такъ блѣденъ онъ,
Задумчивъ и разсѣянъ.

БРІАНТЪ.

Ты не вѣрилъ,
А вотъ, теперь и самъ ты убѣдился.

БАЛДЕВИНЪ.

Что за лицо! Всѣ смертные грѣхи
Начертаны на немъ!

БРІАНТЪ.

Да, я не лгалъ:
Ликъ ангела въ потокѣ золотистыхъ
Кудрей,—для поцѣлуевъ создана
Волшебница. Кого она захватитъ,
Тому ужъ нѣтъ спасенья. Погляди,
Какъ нѣжно тамъ прощаются они,
Какъ онъ ее то гладитъ, то цѣлуетъ.

БАЛДЕВИНЪ.

Вѣдь мы—ему родные. Не должны
Мы допускать грѣха такого. Часто
Его корилъ я,—но совсѣмъ не думалъ,
Что можетъ онъ такъ низко пасть.

БРІАНТЪ.

О нѣтъ!
Его спасемъ, во что бы то ни стало.

БАЛДЕВИНЪ.

Да гдѣ жъ онъ отыскалъ ее? Сюда,
Ты говоришь, она приходитъ часто?

БРІАНТЪ.

Какъ только ночь наступитъ. Признаюсь,—
Не могъ еще я выслѣдить, откуда
Она приходитъ и куда уходитъ.
Но стоя за стѣной, я часто слышалъ
Ихъ тихій разговоръ, и смѣхъ, и пѣсни,
И поцѣлуи...

БАЛДЕВИНЪ.

Кто жъ она, скажи?

БРІАНТЪ.

Она едва ли княжескаго рода:
Зачѣмъ бы сталъ мой братъ ее скрывать
Отъ брата и друзей? Навѣрно, также,
И не волшебница она, а просто
Дѣвченка изъ какой-нибудь холопской
Семьи,—быть можетъ, нищенка, оборвышъ,
Которую у матери купилъ онъ
И приручилъ къ себѣ, какъ собаченку.
За это я бранить его не сталъ бы:
Мы всѣ грѣшны,—при случаѣ, я самъ
Не прочь, конечно, то же сдѣлать: сладокъ
Намъ поцѣлуй красотки молодой!

Но я сержусь на то, что разбиваетъ
Дѣвченка эта замыслы мои.
Ты знаешь,—обѣднѣлъ нашъ знатный домъ,
Мы разорились въ играхъ и турнирахъ,
И только выгодной женитьбой можетъ
Ланваль прогнать грозящую бѣду.
Я думалъ, что уже мнѣ удалось
Найти ему богатую невѣсту:
Вѣдь ласково глядѣла Леонора,
Когда онъ ей романсы распѣвалъ
На праздникахъ любви,—и при дворѣ
Ихъ обрученными считали...

БАЛДЕВИНЪ.

Правда?

БРІАНТЪ.

Что жъ тутъ мудренаго? Она—дитя,
Неопытна, довѣрчива, нѣжна...
И вотъ, внезапно братъ перемѣнился,
Ее покинулъ въ горѣ и тревогѣ...
Теперь мы знаемъ, кто виной тому,
Ланваль забылъ бѣдняжку Леонору
Съ тѣхъ поръ, какъ здѣсь любовницу завелъ.
Онъ при дворѣ совсѣмъ и не бываетъ;
Онъ Леонорѣ даже не отвѣтилъ,
Когда она письмо ему прислала.
Бѣдняжка! Вѣрно, слезы льетъ она.

БАЛДЕВИНЪ.

Все это я впервые слышу. Значитъ,—
Нашъ рыцарь дамѣ сердца измѣнилъ?
Какой позоръ! Къ тому же, Леонора,—

Племянница Артура—короля.
Нѣтъ! Я его спасу отъ навожденья.
И къ прежней возвращу его любви.
Теперь должны, во что бы то ни стало,
Мы ко двору упрямца заманить —
Угрозами иль хитростью,—чѣмъ хочешь;
А тамъ, конечно, будетъ Леонора
Надежной намъ союзницей: она
И милымъ взглядомъ, и улыбкой нѣжной
Сумѣетъ сердце рыцаря привлечь
И разорвать грѣховной связи сѣти.

БРІАНТЪ.

Вотъ онъ.

БАЛДЕВИНЪ.

Смотри же, дѣйствуй осторожно.
Не раздражай его.

БРІАНТЪ.

Спокоенъ будь.
Отъ насъ Ланваль теперь не ускользнетъ.

(Ланваль выходитъ слѣва на середину балкона, смотритъ налѣво вверхъ, дѣлая рукой знакъ прощанья. Затѣмъ, обернувшись, видитъ Бріанта и Балдевина и подходитъ къ нимъ).

ЯВЛЕНІЕ 3.

БРІАНТЪ, ЕПИСКОПЪ БАЛДЕВИНЪ И ЛАНВАЛЬ.

ЛАНВАЛЬ.

Вы—здѣсь?

БРІАНТЪ.

Какъ видишь.

ЛАНВАЛЬ.

Какъ сюда вошли вы?

БРІАНТЪ.

Конечно, въ дверь. Ты сердишься?

ЛАНВАЛЬ.

О, нѣтъ.
Я радъ вамъ,—вы явились очень кстати;
Но странно, что такъ тихо вы вошли.

БРІАНТЪ.

Подъ утро крѣпко, значитъ, ты заснулъ:
Мы оба разомъ колотили въ дверь
Какъ молотомъ,—но дверь сама открылась,
И я сюда рѣшился заглянуть.

ЛАНВАЛЬ (*епископу*).

Ну, какъ вы почивали, дядя?

БАЛДЕВИНЪ.

Славно!
А ты?

ЛАНВАЛЬ.

Спасибо.

БАЛДЕВИНЪ.

Но меня тревожитъ
Твой блѣдный, утомленный видъ...

ЛАНВАЛЬ (*съ гримасой*).

Какъ будто
Я на ночь умиралъ? Не безпокойся:
Коль блѣденъ я,—такъ только изъ-за книгъ.

БАЛДЕВИНЪ.

Читаешь много ты?

ЛАНВАЛЬ.

Да,—исцѣленья
Ищу я отъ когтей жестокихъ сфинкса,
Отъ ласкъ его, терзающихъ меня.

(*Бріантъ и Балдевинъ переглядываются*).

БРІАНТЪ.

О комъ ты говоришь?

ЛАНВАЛЬ.

О сфинксѣ жизни.
Вѣдь отъ ея пронзительныхъ лобзаній
Не убѣжишь. И вотъ, я самъ не въ силахъ
Найти рѣшеніе загадокъ страшныхъ—
И, развернувъ пергаментъ пожелтѣвшій,
Ищу я въ немъ отвѣта на вопросы:
Зачѣмъ цвѣтетъ и вянетъ человѣкъ?
Зачѣмъ несемся мы по морю жизни
Въ ладьѣ убогой, какъ игрушки волнъ?
Смерть, нашъ палачъ, даетъ намъ краткій срокъ
Забвенья передъ казнью неизбѣжной,—
Такъ говоритъ языческій мудрецъ,
И грустно знать, что всѣ мы—только прахъ,
Какъ листъ осенній, что летитъ по вѣтру.

БАЛДЕВИНЪ.

Напрасно, другъ, языческія книги
Читаешь ты.

БРІАНТЪ.

Ты при дворѣ Артура
Давненько не былъ,—вотъ, и позабылъ
О радостяхъ и наслажденьяхъ жизни.

ЛАНВАЛЬ.

Подумаешь,—какое наслажденье,—
Слова любви дѣвченкамъ расточать!
Нѣтъ! Ко двору я больше не поѣду,
По горло сытъ!

БАЛДЕВИНЪ.

Но гнѣваться зачѣмъ?
Твой братъ, пожалуй, правъ: сидишь ты сиднемъ,—
Тебѣ движенье было бы полезно.

БРІАНТЪ.

Эхъ! Осѣдлай-ка снова ты коня,
Да въ честь Святого Граля въ чащу лѣса,
Иль по горамъ-доламъ пустися вскачь
На поиски чудесныхъ приключеній,—
И кровь твоя по прежнему вскипитъ,
И ты мечемъ пробьешь дорогу къ славѣ,
И будешь ты здоровъ, и бодръ, и веселъ,
И явишься навѣрно въ Камелотъ,
Гдѣ соловьи такъ радостно и звонко
Поютъ надъ купой лилій бѣлоснѣжныхъ.

А слышалъ я,—одна изъ лилій тѣхъ
Кого-то ужъ давненько поджидаетъ,
И слезы льетъ, бѣдняжка.

ЛАНВАЛЬ.

Я не знаю
Тѣхъ лилій, да и знать ихъ не хочу.

БРІАНТЪ.

Такъ я тебѣ ея напомню имя:
Принцесса Леонора... Ты не слышишь?

ЛАНВАЛЬ.

Я слышу. Дальше что же?

БАЛДЕВИНЪ (*Бріанту*).

Не волнуйся!

БРІАНТЪ.

Нѣтъ, не могу спокойно говорить!
Ему въ лицо хочу я громко крикнуть:
Ты—злой! Ее заставилъ ты страдать!

ЛАНВАЛЬ.

Мой милый, перестань болтать пустое.
Изъ памяти я вычеркнулъ ее,
На это были у меня причины;
Въ мои дѣла прошу я не мѣшаться.

БРІАНТЪ.

Причина мнѣ извѣстна; если хочешь,
Могу сказать.

ЛАНВАЛЬ.

Пожалуйста.

БРІАНТЪ.

Къ чему
Скрывать, что всѣмъ извѣстно въ нашемъ замкѣ,
О чемъ болтаютъ всѣ пажи и слуги,
О чемъ служанки шепчутся за прялкой?
Вѣдь каждый воробей на крышѣ знаетъ,
Какой ты кладъ скрываешь у себя.

ЛАНВАЛЬ.

Нашелъ я кладъ? Не кладъ ли Нибелунговъ?
И видѣли его пажи? Чудесно!
Ихъ слѣдуетъ за это наградить.

БРІАНТЪ.

Въ твоей насмѣшкѣ слышится признанье.

ЛАНВАЛЬ.

Что жъ это? Куча камней драгоцѣнныхъ?

БРІАНТЪ.

Не притворяйся. Знаешь ты отлично,
Что я хочу сказать.

ЛАНВАЛЬ.

Да говори.

БРІАНТЪ.

И въ самомъ дѣлѣ,—что тебя щадить?
Здѣсь, милый, ты завелъ себѣ дѣвченку,

За деньги, вѣрно, ты ее купилъ,
И вотъ, отъ всѣхъ ее теперь ты прячешь
И по ночамъ проводишь время съ ней.
Вотъ отчего твое лицо блѣднѣетъ,
Вотъ отчего страдаетъ Леонора,
А ты забылъ, что слезы льетъ она!

ЛАНВАЛЬ.

Мнѣ кажется, ты не въ своемъ умѣ.

БАЛДЕВИНЪ.

Не отпирайся, другъ. Сознайся прямо,
Что ты запутался въ сѣти грѣха.
Бѣги развратныхъ прелестей Астарты
И сердцемъ сокрушеннымъ покаянье
Ты принеси—и Богъ тебя проститъ.

ЛАНВАЛЬ.

Послушай, дядя. Если бы не былъ ты
Епископомъ почтеннымъ, сѣдовласымъ,
То, право, я не зналъ бы, что и думать:
Здоровъ ли ты?

БРІАНТЪ.

Стыдись! Да какъ ты смѣешь
Свою позорить рыцарскую честь?

ЛАНВАЛЬ (*пожимая плечами*).

Сдается мнѣ, вы оба помѣшались.

БРІАНТЪ.

Сознаться ты не хочешь?

ЛАНВАЛЬ.

Не въ чемъ.

БРІАНТЪ

Ладно!
Сознаться я тебя заставлю.

ЛАНВАЛЬ.

Какъ?

БРІАНТЪ

Дѣвченку видѣлъ я.

ЛАНВАЛЬ.

Гдѣ?

БРІАНТЪ.

На балконѣ.
Что? Покраснѣлъ?

ЛАНВАЛЬ.

Мой другъ, ошибся ты.

БРІАНТЪ.

Я такъ и зналъ, — онъ станетъ запираться.
А хочешь доказательствъ?

ЛАНВАЛЬ.

Докажи.

БРІАНТЪ.

Ну, вотъ: она, конечно, тамъ стоитъ,
Гдѣ мы недавно видѣли ее;

Бѣжать нельзя ей было: я все время
На дверь смотрѣлъ, — и, если ты позволишь,
Ее сейчасъ я приведу сюда.

ЛАНВАЛЬ (*съ насмѣшливымъ поклономъ*).

Предъ истиной, конечно, преклонюсь я.

БРІАНТЪ (*Балдевину*).

Идемъ же, дядя. Птичку мы поймаемъ.

(Бріантъ и Балдевинъ поспѣшно идутъ на балконъ. Ланваль стоитъ, скрестивъ руки, и насмѣшливо смотритъ имъ вслѣдъ. Видно, какъ они проходятъ взадъ и впередъ по балкону. Нѣсколько времени спустя, оба возвращаются въ комнату, тихо разговаривая между собою).

БРІАНТЪ.

Невѣроятно!

БАЛДЕВИНЪ.

Какъ могла уйти?

БРІАНТЪ.

Спрыгнуть—нельзя.

БАЛДЕВИНЪ.

И здѣсь не пробѣгала...

БРІАНТЪ.

Куда же вдругъ исчезла?

БАЛДЕВИНЪ.

Здѣсь не чисто:
Навѣрно, то была колдунья.

ЛАНВАЛЬ.

Что же?
Ея тамъ нѣтъ?

БАЛДЕВИНЪ.

Но видѣлъ я ее!

ЛАНВАЛЬ (*насмѣшливо*)

Такъ, вѣрно, испугалась и съ балкона
Стремглавъ она спрыгнула. О, епископъ!
Ты погубилъ несчастную дѣвицу,
И кровь ея о мщеньи вопіетъ!

(*Въ дверь направо стучатъ. Ланваль отворяетъ,— входитъ его оруженосецъ Флоридасъ*).

ЯВЛЕНІЕ 4.

ТѢ ЖЕ И ФЛОРИДАСЪ.

ФЛОРИДАСЪ.

Пріѣхалъ рыцарь къ намъ, въ стальномъ шеломѣ
И панцырѣ.

ЛАНВАЛЬ.

Спросилъ его ты имя?

ФЛОРИДАСЪ.

Принцъ Агравэнъ.

ЛАНВАЛЬ.

Чего желаетъ онъ?

ФЛОРИДАСЪ.

Онъ присланъ королемъ Артуромъ.

ЛАНВАЛЬ.

Ладно.
Проси его.

(*Флоридасъ уходитъ*).

Судьба стучится въ дверь!

(*Пауза. Правая дверь отворяется, входитъ Агравэнъ. Церемонныя привѣтствія*).

ЯВЛЕНІЕ 5.

ТѢ ЖЕ, БЕЗЪ ФЛОРИДАСА, И АГРАВЭНЪ.

ЛАНВАЛЬ.

Привѣтъ вамъ, принцъ, въ старинномъ замкѣ нашемъ!
Я радости моей сдержать не въ силахъ:
Сынъ доблестнаго Лота, короля
Лотійскаго, возлюбленный племянникъ
Артура, братъ Гавана и владѣтель
Оркнейскихъ острововъ, левъ Камелота,
Предъ кѣмъ бѣгутъ стадами сарацины
И дѣвы страстью нѣжною пылаютъ,—
Сюда явился гостемъ! Эта честь
Высокая, и рѣдко посылаетъ
Ее судьба скромнѣйшему изъ смертныхъ,
О, рыцарь доблестный! Вы взяли въ плѣнъ
Нашъ замокъ и сердца. Привѣтъ душевный!

АГРАВЭНЪ.

О, сиръ Ланваль! Вамъ кланяюсь я низко.
(*Балдевину и Бріанту*).
И вамъ, честные господа.
(*Ланвалю, съ улыбкой*).
Вы мастеръ
Польстить.

ЛАНВАЛЬ.

Отъ сердца рѣчь моя была.

АГРАВЭНЪ.

Я заслужилъ, конечно, вашъ упрекъ:
Вѣдь я у васъ еше ни разу не былъ.

ЛАНВАЛЬ.

Но тѣмъ дороже ваше посѣщенье
И вами мнѣ оказанная честь.

АГРАВЭНЪ.

Мнѣ очень жаль, что медлилъ я такъ долго,
И къ вамъ явился только лишь теперь,
Здѣсь встрѣтивъ дружбу и гостепріимство,
Которыхъ, вправѣ, я не заслужилъ.

ЛАНВАЛЬ.

Садитесь, принцъ. Конечно, вы устали:
Вѣдь ночью ѣхать вамъ сюда пришлось.

(Ведетъ его къ столу налѣво. Всѣ садятся по сторонамъ стола. Впереди— Агравэнъ и Ланваль, а сзади—Балдевинъ и Бріантъ, такъ, что послѣдній сидитъ рядомъ съ Ланвалемъ, а епископъ рядомъ съ Агравэномъ).

Куда вы путь изволите держать?

АГРАВЭНЪ.

Я вамъ отъ короля и королевы
Несу поклонъ. Далъ слово нашъ Артуръ
Собрать къ себѣ цвѣтъ рыцарей отважныхъ
И въ честь Мадонны дать большой турниръ.
Во всѣ концы пословъ отправилъ онъ
Звать рыцарей на этотъ славный праздникъ,
И вотъ, уже съѣзжаются бойцы
И съ сѣвера, и съ юга, и съ востока,
И съ ними—цѣлый рой прекрасныхъ дамъ,
Пажей, оруженосцевъ и прислуги.
Меня же къ вамъ послалъ король Артуръ,

Чтобъ васъ, какъ дорогого гостя, въ замокъ
Къ себѣ позвать, и вамъ сказать велѣлъ,
Что самъ онъ и Джиневра-королева
Нетерпѣливо ожидаютъ видѣть
Васъ, украшенье Круглаго Стола,
Святаго Граля доблестный воитель;
Что многія прекрасныя дѣвицы
Весьма бы огорчились, если бъ васъ
На празднествѣ такомъ не увидали.
Велѣлъ король усердно васъ просить
Пожаловать,—

(*Балдевину и Бріанту).*

и васъ, синьоры, также.

БАЛДЕВИНЪ.

Мы приглашенье принимаемъ.

БРІАНТЪ.

Да,
И короля за то благодаримъ.

ЛАНВАЛЬ.

Большую честь король мнѣ оказалъ,
Но на турниръ мнѣ ѣхать невозможно.

АГРАВЭНЪ.

Какъ? Отчего?

ЛАНВАЛЬ.

Есть многія причины...

БАЛДЕВИНЪ.

Ну, ты еще подумаешь!

БРІАНТЪ.

Ужели
Ты огорчить захочешь королеву?
Вѣдь мы—вассалы короля Артура!

АГРАВЭНЪ.

Навѣрно, передумаете вы,
Коль я скажу, какая ждетъ награда
Того, кто на турнирѣ побѣдитъ:
Для прославленья доблести побѣдной
Даетъ Джиневра золотой вѣнецъ,
Украшенный рубиномъ самоцвѣтнымъ
И дивными фигурами вокругъ,
На кованныхъ изъ золота пластинкахъ;
Тамъ, напримѣръ, изображенъ Анхизъ,
Троянскій конь, архангелы съ мечами,
Лилитъ—Адама первая жена—
И многое другое. Сверхъ того,
Даритъ еще Джиневра-королева
Чудеснѣйшаго сокола, который
Всегда безъ промаха добычу бьетъ.
Но третій даръ любезной королевы
Прекраснѣй и цѣннѣе этихъ двухъ:
Отъ трехъ дѣвицъ прелестныхъ побѣдитель
Въ награду получаетъ поцѣлуй.
Не медлите же, рыцарь,—ожидаютъ
Васъ поцѣлуи, соколъ и вѣнецъ.

ЛАНВАЛЬ.

Заманчива награда королевы!
Но все жъ меня ни золото, ни соколъ

Не привлекутъ; охотно уступаю
Ихъ вамъ—и съ поцѣлуями; конечно,
Сумѣете вы ихъ завоевать.

АГРАВЭНЪ.

Столь доблестнымъ себя считать не смѣю:
Гдѣ солнце свѣтитъ, тамъ луна блѣднѣетъ!
Съ храбрѣйшими не стану воевать,
И съ ними не отважусь поравняться;
Но вы, синьоръ, сильнѣй меня; недаромъ
Вы на щитѣ изобразили барса:
Вѣдь вамъ уже случалось доказать,
Что подъ кольчугой вашей сердце бьется
Безстрашное и хищное притомъ!
Коль васъ не соблазнятъ ни поцѣлуи,
Ни соколъ чудный, ни златой вѣнецъ,
То, можетъ быть, вы славой увлечетесь
И громкою всеобщею хвалой:
Вѣдь на такомъ турнирѣ побѣдитель
Быть изъ храбрѣйшихъ долженъ самымъ храбрымъ.
Съ тѣхъ поръ, какъ свѣтъ стоитъ и въ небесахъ
Сіяютъ звѣзды, не было такого
Блестящаго собранья львовъ могучихъ:
Сиръ Ланцелотъ, Перрэнъ изъ Монбельяра,
Гинасъ Блуаскій, Саграморъ, Флорисъ,
Ивэйнъ, Жильберъ и многіе другіе,
Изъ коихъ ни одинъ еще побѣды
Не уступалъ противнику, и каждый
Архангелу-воителю подобенъ!
Съ такими храбрецами лестно вамъ
Копье переломить,—а если въ битвѣ

Вы побѣдите,—о, тогда, конечно,
Прославлены вы будете навѣкъ.

ЛАНВАЛЬ.

Отъ всей души благодарю васъ, рыцарь,
За ваше попеченье обо мнѣ;
За то, что вы желаете мнѣ славы,
Я безконечно вамъ обязанъ... Но
Не станемъ о турнирѣ говорить.
Простите дерзость вы мою,—но все же
Старанья ваши тщетны. Я не ѣду.

АГРАВЭНЪ.

Коль всѣ мои слова для васъ—ничто,
Прибавлю я еще, что къ вамъ стремятся
Мечтанія прекрасныхъ юныхъ дѣвъ,
И если равнодушны вы къ наградамъ
И къ трубнымъ звукамъ вездѣсущей славы,
То пожалѣйте хоть красавицъ нашихъ,
Голубоокихъ, стройныхъ, нѣжныхъ сердцемъ:
Онѣ, какъ свѣчи, таютъ отъ любви.
«Смотри!»—мнѣ говорила королева—
«Какъ всѣ онѣ унылы и блѣдны,
«Какъ робко бродятъ всѣ по корридорамъ
«И жмутся въ одиночку по угламъ!
«Во снѣ и наяву о немъ лишь бредятъ,—
«О рыцарѣ могучемъ и жестокомъ,
«Который ихъ за пылкую любовь
«Презрѣніемъ даритъ. Спроси Ланваля,
«Зачѣмъ не ѣдетъ къ намъ? Что медлитъ онъ?
«Проси его скорѣе исцѣлить
«Моихъ подругъ сердечныя страданья!»

ЛАНВАЛЬ.

Повѣрьте, принцъ,—я высоко польщенъ
Благоволеньемъ доброй королевы;
Но я не врачъ, и рыцарскою кровью
Дѣвическихъ сердецъ я не лѣчу.

АГРАВЭНЪ.

Мнѣ королева повелѣла—васъ
Доставить ко двору, и коль добромъ
Вы ѣхать не хотите,—я заставлю!

ЛАНВАЛЬ.

Заставите? Шутить угодно вамъ?
Своей я только повинуюсь волѣ,
И не дерзалъ никто до сей поры
Меня къ чему-нибудь принудить. Впрочемъ—
Попробуйте—увидимъ.

АГРАВЭНЪ.

Въ Камелотъ
Вы явитесь иль нѣтъ?

ЛАНВАЛЬ.

Я не явлюсь.

АГРАВЭНЪ.

Обязанность вассала—послушанье.
Измѣнникъ! Вотъ пощечина тебѣ!

(Бросаетъ ему въ лицо перчатку. Тяжелая пауза. Ланваль не поднимаетъ перчатки, но вдругъ, словно проснувшись отъ оцѣпененія, громко вскрикиваетъ, хватаетъ со стѣны мечъ и щитъ и бросается на Агравэна).

ЛАНВАЛЬ.

А, негодяй! Спасайся, если можешь!

(*Агравэнъ обнажаетъ мечъ, но Балдевинъ и Бріантъ бросаются между противниками*).

БРІАНТЪ (*Ланвалю*).

Опомнись! Онъ—твой гость! Гостепріимства
Не смѣешь ты обидой запятнать!

ЛАНВАЛЬ.

Знай,—одному изъ насъ нѣтъ мѣста въ мірѣ!
На смерть мы драться будемъ!

АГРАВЭНЪ.

На турнирѣ.

Занавѣсъ.

ДѢЙСТВІЕ III.

Залъ въ королевскомъ замкѣ Камелотѣ. Въ глубинѣ сцены широкая двухстворчатая дверь, ведущая на площадь, гдѣ происходитъ турниръ. Дверь эта завѣшана ковромъ, такъ что въ началѣ дѣйствія площади не видно. Направо отъ двери—широкая лѣстница на галлерею. На галлереѣ стоятъ и сидятъ придворныя дамы и смотрятъ на турниръ въ обвитыя зеленью окна. Слѣва, на первомъ планѣ, два трона безъ балдахина, на возвышеніи, на которое ведутъ три широкія ступени. Далѣе налѣво—дверь. Направо, на первомъ планѣ, также дверь.

ЯВЛЕНІЕ 1.

Леонора и Кларизина.

ЛЕОНОРА.

Зачѣмъ ты такъ таинственно меня
Сюда звала? Скажи мнѣ, что здѣсь будетъ?

КЛАРИЗИНА.

Взойди на лѣстницу,—тогда узнаешь.

ЛЕОНОРА.

На окнахъ солнце весело блеститъ,
А ты смѣешься... Ахъ, мнѣ тяжело,
Когда смѣются люди... Я не въ силахъ
Смотрѣть на нихъ!

КЛАРИЗИНА.

Ты скоро и сама
Насъ подаришь улыбкою веселой.

ЛЕОНОРА.

Лежитъ въ гробу, какъ мертвое дитя,
Мой смѣхъ веселый,—запертъ на замокъ,
И ключъ въ бездонное заброшенъ море...

КЛАРИЗИНА.

Но, вотъ, рыбакъ на бдюдѣ золотомъ
Царю поднесъ изловленную рыбку,
И въ ней, когда разрѣзали ее,
Нашелся ключъ. Ты помнишь эту сказку?
Знай, эта рыбка—я. Раскрой мнѣ грудь,
И тамъ, гдѣ полное горячей кровью
Трепещетъ сердце, ключикъ ты найдешь,
Который смѣхъ твой выпуститъ на волю.

ЛЕОНОРА.

На волю? Нѣтъ! Завялъ онъ, какъ былинка,
Жестокою снесенная косой!

КЛАРИЗИНА.

Всѣ травки гибнутъ осенью—и снова
Зазеленѣютъ теплою весной.

ЛЕОНОРА.

Но тѣ, что скошены, ужъ не воскреснутъ.

КЛАРИЗИНА.

Покамѣстъ корень живъ,—жива и травка.
И смѣхъ твой оживетъ, когда услышишь,
Что скрыли отъ тебя, а я узнала.

ЛЕОНОРА.

Да что же ты узнала?

КЛАРИЗИНА.

Здѣсь Ланваль!
Однако, ты, бѣдняжка, поблѣднѣла...

ЛЕОНОРА.

Зачѣмъ такъ зло шутить?

КЛАРИЗИНА.

Не вѣришь ты?
Я видѣла сама.

ЛЕОНОРА.

Кого?

КЛАРИЗИНА.

Ланваля!

ЛЕОНОРА.

Да правда-ли? Ты видѣла? Скажи!

КЛАРИЗИНА.

Да, видѣла.

ЛЕОНОРА.

Хвала тебѣ, Мадонна!
Я отъ любви печально угасаю,
Душа горитъ на медленномъ огнѣ...
Чѣмъ я такую муку заслужила?
Виновна-ль я, что я его люблю?
Ты видѣла его?

КЛАРИЗИНА.

Да, и сама
Ты видѣла.

ЛЕОНОРА.

Когда?

КЛАРИЗИНА.

Какъ на турнирѣ
Явился рыцарь въ пурпурномъ плащѣ,
Съ застежками въ каменьяхъ самоцвѣтныхъ,
И съ нимъ никто не въ силахъ былъ бороться,
Самъ Ланцелотъ копье свое склонилъ,
И самъ Ивэйнъ...

ЛЕОНОРА.

И братъ мой Агравэнъ
Отъ боя съ нимъ такъ робко уклонился?

КЛАРИЗИНА.

Ты видѣла? Такъ знаешь ты, о комъ
Я говорю, и чью теперь побѣду
Привѣтствуютъ всѣ рыцари, а дамы
Забрасываютъ розами его!

ЛЕОНОРА.

Зачѣмъ онъ здѣсь? Вѣдь онъ меня не любитъ!

КЛАРИЗИНА.

Ужель тебѣ досадны эти розы?
Ахъ, милая,—какое малодушье!
Вѣдь побѣдитель всѣмъ принадлежитъ,
И всѣ хотятъ вѣнчать его побѣду;
Но сердце рыцаря—въ твоихъ рукахъ;
Имъ овладѣть, повѣрь, никто не въ силахъ.

ЛЕОНОРА.

Да, это сердце я въ рукахъ держала,
Но понемногу пылъ его угасъ
И, наконецъ, холодною лягушкой
Оно изъ рукъ тихонько ускользнуло.

КЛАРИЗИНА.

О, снова ты зажечь его сумѣешь:
Вѣдь для тебя сюда явился онъ.

ЛЕОНОРА.

Дай Богъ, чтобъ такъ сбылось. Но я не вѣрю,
Хоть кажется порой, какъ будто гномъ
Тихонько въ волосы мои забрался
И въ ухо мнѣ чуть слышно шепчетъ: «Вѣрь!»

КЛАРИЗИНА.

Постой!

ЛЕОНОРА.

Что тамъ?

КЛАРИЗИНА.

Навѣрно, королева
Идетъ сюда. Иди скорѣй за мной.
(*Поднимаются на галлерею*).

ЯВЛЕНІЕ 2.

КОРОЛЬ АРТУРЪ, КОРОЛЕВА ДЖИНЕВРА, ЕПИСКОПЪ БАЛДЕВИНЪ И БРІАНТЪ.

АРТУРЪ.

Да, ваше сообщенье очень важно,
И королевской властію своей
По долгу христіанскому, обязанъ
Я сдѣлать все, чтобъ рыцаря спасти
Отъ этого позорнаго паденья.

Но заклинанья будутъ здѣсь безсильны:
Та дѣвушка, конечно, не колдунья,
Какъ думаетъ епископъ Балдевинъ;
Она—какъ всѣ, дочь Евы. Вѣдь Бріантъ
Намъ говорилъ,—похожа на принцессу,
Конечно,—не изъ сказочнаго царства.
Должно быть, очень хороша она,
Когда Ланваль такъ ею очарованъ,—
И сами вы со мной согласны въ томъ.
А потому я думаю, что только
Племянница, принцесса Леонора,
Его избавить можетъ отъ грѣха.

ДЖИНЕВРА.

Я рада, государь, что ваши мысли
Съ моими одинаковы. Не мало
Бѣдняжка пролила горячихъ слезъ
Изъ-за любви къ жестокому Ланвалю;
Онъ ей сначала въ преданности клялся,
А тамъ исчезъ,—невѣдомо, зачѣмъ.
Какъ часто,—о, какъ часто приходила
Въ слезахъ она ко мнѣ и умоляла
Его въ измѣнѣ этой не винить:
Вѣдь не любить его она не въ силахъ!
И я, хоть и разгнѣвана была,
Ея мольбамъ невольно уступила:
Единое цѣленье для любви—
Въ самой любви. Краса ея поблекла,
И помертвѣли яркія уста,
И очи, что какъ звѣздочки сіяли,
Теперь—увы!—погасли... Для Леноры

Одно спасеніе—Ланваль, она жъ
Его должна спасти своей любовью.
Я вѣрю: сердцемъ пламеннымъ своимъ
Она его очиститъ отъ порока
И къ небу вновь ему откроетъ путь.
Такъ,—этотъ бракъ намъ двѣ спасетъ души.
Но поединка намъ нельзя дозволить:
Кровь братская пролиться не должна,
Имъ съ Агравэномъ надо примириться.

БРІАНТЪ.

Конечно, такъ; но только я боюсь,—
Сломить его упрямство трудно будетъ.

АРТУРЪ.

Коль самъ король племянницу свою
Посватаетъ,—онъ сможетъ отказаться?

БАЛДЕВИНЪ.

А Леонора вправду согласится?

ДЖИНЕВРА.

А почему жъ не согласиться ей?

БАЛДЕВИНЪ.

Обидѣлъ онъ ее.

ДЖИНЕВРА.

Она прощаетъ.
А, впрочемъ, я сама ее спрошу.

БАЛДЕВИНЪ (*указывая на галлерею*).

Мнѣ кажется, я видѣлъ тамъ ее:
Она въ окно на скачки любовалась.

ДЖИНЕВРА.

Среди другихъ узнать ее не трудно
По платью изъ серебряной парчи.
Синьоръ Бріантъ! Прошу васъ, ей скажите,
Что я велѣла ей сюда придти.

(Бріантъ поднимается на галлерею, находитъ среди придворныхъ дамъ Леонору, приближается къ ней и тихо говоритъ съ нею; затѣмъ провожаетъ ее до лѣстницы и отходитъ съ низкимъ поклономъ. Леонора спускается съ лѣстницы).

Идетъ она—какъ будто догадалась,
Что ей судьба готовитъ новый даръ.

ЯВЛЕНІЕ 3.

ТѢ ЖЕ И ЛЕОНОРА.

ЛЕОНОРА.

Меня вы звали?

ДЖИНЕВРА.

Да дитя; сейчасъ
Съ епископомъ мы только говорили.
Хочу тебѣ задать одинъ вопросъ:
Скажи: тебѣ извѣстно, кто пріѣхалъ
Къ намъ на турниръ? О, какъ ты испугалась!
Краснѣешь и блѣднѣешь!

ЛЕОНОРА (*тихо*).

Мнѣ не страшно.
Я это знала.

ДЖИНЕВРА.

Кто-жъ тебѣ сказалъ?

ЛЕОНОРА.

Сказала Кларизина,

ДЖИНЕВРА.

Что-жъ, ты рада,
Что онъ вернулся?

ЛЕОНОРА.

Что мнѣ отвѣчать?

ДЖИНЕВРА.

Сдается мнѣ, ты къ своему врагу,
По прежнему, не очень равнодушна?
(*Леонора молчитъ*).
Молчишь? Краснорѣчивое молчанье!
Когда бъ тебя не знала я, могла бы
Въ кокетствѣ заподозрить. Ну, дитя,
Скажи теперь по сердцу, откровенно:
Что, если бы посватался Ланваль?
(*Леонора молчитъ, потупившись*).
Ты все молчишь?

ЛЕОНОРА.

Что жъ вамъ сказать могу я?
Не кинуться же мнѣ ему на шею?
Я знаю,—ненавистна я ему.

АРТУРЪ.

Объ этомъ мнѣ ты предоставь заботу:
Кому король прекраснѣйшую дѣву,
Племянницу свою, предложитъ въ жены,—
Тотъ отказаться, вѣрно, не дерзнетъ.

ЛЕОНОРА (*печально качая головой*).

Ахъ, Боже мой! Ланваль меня не любитъ,
И мнѣ его женою не бывать.

(*Во время этого разговора изъ-за большого занавѣса, закрывающаго среднюю дверь, входитъ Агравэнъ. Онъ стоитъ, никѣмъ незамѣчаемый, прислушивается и затѣмъ быстро подходитъ къ королю*).

ЯВЛЕНІЕ 4.

ТѢ же и АГРАВЭНЪ.

АГРАВЭНЪ.

Доколѣ есть на свѣтѣ честь и правда,—
Женой Ланваля ты не будешь, нѣтъ!
Простите, государь, что я дерзаю
Противорѣчить вамъ, но вся душа
Моя дрожитъ, и собственному слуху
Не вѣрю я. Ужели это правда?
Ужель сестру хотите вы отдать
Безчестному, презрѣнному Ланвалю?
Нѣтъ, лучше видѣть мнѣ ее въ могилѣ,
Чѣмъ замужемъ за этою змѣей!
Быть можетъ, рѣчь моя рѣзка не въ мѣру,—
Но острый ножъ мнѣ сердце поразилъ;
Я до послѣдней капли крови буду
Отстаивать любимую сестру,—
Не противъ короля,—избави, Боже!
А противъ козней недруга лихого.
Не стану говорить я вамъ о томъ,
Что ненавистенъ онъ моей сестрѣ,
Что ниже онъ меня своей породой,
Что вся родня его—какъ волчья стая—
Расхитила отцовское наслѣдье,
Что онъ своими лживыми рѣчами
Всѣхъ дѣвушекъ коварно соблазнялъ;
Скажу одно: онъ—врагъ смертельный мой,
И я его навѣки опозорилъ,
Ему въ лицо свою перчатку бросивъ

(Вы этого не знаете еще!)
Теперь мой мечъ злодѣя крови жаждетъ:
На поединокъ вызванъ я Ланвалемъ,
И самъ ему назначилъ на турниръ
Явиться, гдѣ одинъ изъ насъ погибнетъ.
Надѣюсь я, Святой Георгій дастъ
Мнѣ силу покарать его гордыню;
Клянусь, что если Богъ поможетъ мнѣ
Дракона поразить,—я жизни гнусной
Не пощажу, хотя бы на колѣняхъ
Молилъ онъ о пощадѣ,—смерть ему!
И точно такъ же знаю я, что если
Онъ побѣдитъ, то мнѣ живымъ не быть.
Какъ ни мила ему сестра Ленора,
Но смерть моя милѣе во сто кратъ.

ДЖИНЕВРА.

Мы допустить не можемъ поединка.
Съ врагомъ своимъ ты долженъ помириться
И передъ королемъ скромнѣе быть.
(*Въ заднюю дверь входитъ Флоридасъ, оруженосецъ Ланваля*).

ЯВЛЕНІЕ 5.

ТѢ ЖЕ И ФЛОРИДАСЪ.

ФЛОРИДАСЪ.

Ланваль, мой господинъ, мнѣ повелѣлъ
Сказать: принцъ Агравэнъ, готовьтесь къ бою,
И если жизнь и честь вамъ дорога,
Не медлите: Ланваль васъ ожидаетъ.

АГРАВЭНЪ,

Благодарю за радостную вѣсть.
Ступай, скажи, что я сейчасъ явлюся.
(*Флоридасъ уходитъ*).

ЯВЛЕНІЕ 6.

ТѢ ЖЕ, БЕЗЪ ФЛОРИДАСА.

ЛЕОНОРА (*бросается къ Агравэну*).

О, сжалься, братъ, надъ бѣдною сестрою!
Иль сердце мнѣ ты хочешь растерзать?
Иль мало я пережила страданій,
Что мнѣ готовишь новый ты ударъ,—
И я должна рыдать надъ мертвымъ братомъ,
Иль надъ убитымъ рыцаремъ своимъ?
Въ моемъ вы оба нераздѣльны сердцѣ;
Кому жъ побѣды я желать могу?
Молиться за тебя я не рѣшуся:
Ты побѣдишь,—а мой Ланваль умретъ!
И за него молиться я не смѣю:
Вѣдь брату смерти не могу просить!
Лишь можно мнѣ иль васъ равно любить,
Иль равно обоихъ ненавидѣть.

ДЖИНЕВРА.

Не надо слезъ, дитя. Спокойна будь:
Король такого боя не дозволитъ.
О, государь! Не разрѣшай имъ драться!
Они должны послушаться тебя.
(*Артуръ молчитъ*).

АГРАВЭНЪ *(послѣ паузы).*

Молчишь ты, государь. Не можешь ты
Намъ помѣшать, какъ рыцарь и воитель.
Хоть благостны намѣренья твои,
Но знаешь ты, что честь дороже крови;
Гдѣ честь на бой рѣшительный зоветъ,
Власть короля сдержать ее не въ силахъ.
Я знаю, ты въ душѣ со мной согласенъ:
Вѣдь мы родня—по крови и по духу,
Мы—Пендрагона славнаго сыны.
Рѣшай же самъ, какъ долженъ поступить я:
Могу ли я отъ боя отказаться
И рыцарскою честью пренебречь?
Дай мнѣ отвѣтъ, какъ рыцарь, чьи дѣянья
Всегда служили доблести зерцаломъ,—
Я твоему велѣнью покорюсь.
Ужель сынъ Лота убѣжитъ отъ боя,
Какъ шутъ презрѣнный, къ радости рабовъ?
Коль такъ я поступлю, то каждый въ правѣ
Въ лицо мнѣ плюнуть, шлемъ съ меня сорвать,
Я рыцаремъ не смѣю называться,—
Позоръ и мнѣ, и Круглому Столу!

АРТУРЪ (*послѣ короткаго молчанія*).

Такъ выслушай рѣшительное слово:
Безсильна власть передъ закономъ чести,
И смерть позору должно предпочесть.
Небеснымъ я воителямъ вручаю
Заботу о тебѣ. Иди же въ бой
На жизнь и смерть, безъ страха и смущенья,

И докажи, что отрасль Пендрагона
Себя достойно можетъ защитить.

(Agравэнъ кланяется и поспѣшно уходитъ въ среднюю дверь. Леонора, въ сильной тревогѣ, взбѣгаетъ на лѣстницу, чтобы смотрѣть на бой изъ окна. Артуръ, Джиневра и епископъ Балдевинъ также поднимаются на галлерею и занимаютъ мѣста посреди придворныхъ. Шумъ, доносившійся ранѣе съ площади турнира, внезапно умолкаетъ, наступаетъ глубокая тишина, лишь по временамъ прерываемая короткими, рѣзкими возгласами «Виватъ». Очевидно, стоящая на площади толпа съ живымъ интересомъ слѣдитъ за ходомъ боя. Леонора остается наверху очень недолго. Никѣмъ не замѣченная, она тихонько отходитъ и, шатаясь, спускается по лѣстницѣ. На половинѣ пути силы покидаютъ ее. Она хватается ва перила и разражается рыданіями. Вслѣдъ за нею спускается съ лѣстницы Кларизина).

ЯВЛЕНІЕ 7.

ЛЕОНОРА И КЛАРИЗИНА.

КЛАРИЗИНА.

Зачѣмъ стоишь ты здѣсь одна, сестра,
Лицо свое руками закрывая?
Да что съ тобой? Ты вся въ слезахъ? Ужели
Изъ-за того, что Агравэнъ оъ Ланвалемъ
Сражаются? Не бойся ничего:
Потомъ они, конечно, помирятся!
Пойдемъ наверхъ—смотрѣть на поединокъ.

ЛЕОНОРА.

Я не хочу,—я не могу смотрѣть.
Я вся дрожу отъ ужаса. Готова
Сейчасъ я броситься на мѣсто боя,
Коней ихъ за поводья ухватить—

И пусть меня растопчутъ! Легче сгибнуть,
Чѣмъ видѣть этотъ ненавистный бой.
Вѣдь оба мнѣ и дороги и милы,—
Такъ чья же смерть больнѣе будетъ мнѣ?
Что легче мнѣ: увидѣть мертвымъ брата,
Иль саванъ для возлюбленнаго шить?
Рыдать надъ брата бездыханнымъ тѣломъ,
Иль милаго обнять холодный трупъ?
Кто бъ ни былъ побѣдителемъ,—все счастье
Мое разбито, вся погибла жизнь!

КЛАРИЗИНА,

Да успокойся и не плачь напрасно:
Вѣдь рыцаря такъ скоро не убить.
Они слегка другъ друга только ранятъ,
А тамъ, глядишь,—пойдутъ на мировую.

ЛЕОНОРА.

О, никогда!

КЛАРИЗИНА.

Разгнѣваны они;
Кипитъ въ нихъ бурно ненависть и злоба;
Но нѣтъ огня, который не погасъ бы,
И отъ ударовъ копій и мечей
Охолодѣетъ страсти пылъ жестокій.
Ну, полно же! Не плачь! Пойдемъ наверхъ.

ЛЕОНОРА.

Я не могу. Ступай туда сама,
Смотри—и говори мнѣ, что увидишь.

(Кларизина быстро поднимается на галлерею, останавливается у окна, смотритъ и опять спускается къ Леонорѣ).

ЛЕОНОРА.

Ну, что? Кто одолѣлъ? Скажи скорѣй!

КЛАРИЗИНА.

И силою, и ловкостію оба
Равны,—пока никто не побѣдилъ.
Нельзя сказать, кто изъ двоихъ отважнѣй.
Ты слышишь, какъ восторженно толпа
Привѣтствуетъ ихъ смѣлые удары?
Я раньше не видала ничего
Подобнаго ихъ первой дикой схваткѣ.
Какъ два огромныхъ вепря, другъ на друга
Накинулись они; обломки копій,
Какъ щепки, разлетѣлися вокругъ...
Обагрены кровавой пѣной, кони
Попадали; два рыцаря тогда
На землю спрыгнули,—мечи сверкнули,
И градомъ вдругъ посыпались удары,
Какъ молнія, на латы и щиты...

ЛЕОНОРА.

Тяжелъ ударъ могучій Агравэна.
Ланваль погибнетъ, боемъ утомленъ;
Мой братъ убьетъ его, я чую сердцемъ.
Чу... Слышишь ты ужасный этотъ крикъ?

(Съ мѣста боя слышенъ громкій крикъ толпы. Затѣмъ все стихаетъ).

КЛАРИЗИНА.

Да, полно, не тревожься!

ЛЕОНОРА.

Все погибло!
Зловѣщее молчанье значитъ—смерть!
Передъ судьбой покорно я склоняюсь,

Но—Матерь Божія!—Ты видишь, знаешь,
Какъ я страдаю! Поддержи меня!
Безуміе кровавыми когтями
Готово растерзать меня... Спаси!
(*Рыдаетъ*),

КЛАРИЗИНА.

Я посмотрю, что тамъ.

ЛЕОНОРА.

Иди скорѣе!

(*Кларизина быстро взбѣгаетъ на галлерею, смотритъ въ окно и затѣмъ также быстро спускается*).

КЛАРИЗИНА.

Лежитъ...

ЛЕОНОРА.

Не говори, я угадала!
Ланваль...

КЛАРИЗИНА.

Нѣтъ,—Агравэнъ. Ланваль—надъ нимъ,
И поднялъ мечъ, и шлемъ съ него сорвалъ...

ЛЕОНОРА.

Убьетъ его, убьетъ онъ безъ пощады!..

КЛАРИЗИНА.

Я посмотрю еще, что тамъ.
(*Поднимается наверхъ*).

ЛЕОНОРА (*чуть слышно*).

Сестра...
Мнѣ дурно... Поддержи... Стоять не въ силахъ...

(*Падаетъ безъ чувствъ на нижней ступени лѣстницы. Короткая пауза. Вдругъ на мѣстѣ боя раздаются громкіе бѣшеные крики восторга толпы. Наверху, у оконъ, всѣ въ радостномъ возбужденіи, дамы бросаютъ цвѣты, машутъ платками... Кларизина сбѣгаетъ съ галлереи.*

КЛАРИЗИНА.

Ну, слава Богу! Радуйся, сестра!
Онъ живъ... Онъ живъ... Да что съ тобой? Очнись!
Ланваль совсѣмъ не тронулъ Агравэна
И жизнь ему, какъ рыцарь, подарилъ!

(*Дамы спускаются съ лѣстницы, Артуръ, Джиневра, епископъ Балдевинъ и Бріантъ также сходятъ съ галлереи. Кларизина поднимаетъ Леонору. Королева подходитъ къ Леонорѣ, цѣлуетъ ее въ лобъ и, тихо сказавъ ей нѣсколько словъ, отводитъ на авансцену налѣво. Затѣмъ Артуръ и Джиневра садятся въ кресла подъ балдахиномъ; Леонора становится слѣва отъ Джиневры. Занавѣсъ на задней двери отдергивается, такъ, что видна часть площади, на которой происходилъ бой. Толпа тѣснится у входа, не переступая, однако, порога залы, куда входятъ только рыцари Круглаго Стола, въ томъ числѣ: сиръ Ланцелотъ съ Озера, герцогъ Кадуръ Корнваллійскій, сиръ Паломидъ, сиръ Саграморъ, сиръ Пелеасъ, сиръ Гаванъ, сиръ Герэнтъ, сиръ Борсъ и другіе. Послѣдними входятъ Агравэнъ и Ланваль. Агравэнъ, насупившись, становится у трона. Ланваля всѣ радостно привѣтствуютъ*).

ЯВЛЕНІЕ 8.

АРТУРЪ, ДЖИНЕВРА, епископъ БАЛДЕВИНЪ, БРІАНЪ, ЛЕОНОРА, АГРАВЭНЪ, ЛАНВАЛЬ, ЛАНЦЕЛОТЪ, герцогъ КАДУРЪ Корнваллійскій, рыцари Круглаго Стола, дамы и (за дверью) толпа народа.

АРТУРЪ.

Вотъ Агравэнъ, тебѣ за зло награда!

АГРАВЭНЪ.

Пусть адъ ему наградою послужитъ!

АРТУРЪ.

За то, что жизнь тебѣ онъ подарилъ?
Ну, полно, полно. Быть вторымъ не стыдно,

А на великодушье честь велитъ
Отвѣтить добрымъ словомъ. Поединокъ
Окончился,—и гнѣву мѣста нѣтъ.
Я радъ, что ты въ противникѣ ошибся.

АГРАВЭНЪ.

Да я не радъ. Я не просилъ пощады.
Зачѣмъ онъ не убилъ меня? Ну, самъ
И виноватъ; покается, да поздно.
Его я ненавижу всей душой;
Когда бы мнѣ досталася побѣда,—
Его бы я зарѣзалъ въ тотъ же мигъ.

ДЖИНЕВРА.

Такія рѣчи слушать непріятно:
Пожалуй, скажутъ, что противникъ твой,
Тобою безъ причины оскорбленный,
Не только силой, но и благородствомъ
Тебя сегодня славно побѣдилъ.

АГРАВЭНЪ.

Зачѣмъ онъ не убилъ меня? Проклятый!

АРТУРЪ.

Добро пожаловать, синьоръ Ланваль!
Весь Камелотъ привѣтствуетъ побѣду;
Сегодня вы блестяще доказали,
Что васъ не даромъ славили пѣвцы:
Съ отмѣнною вы храбростью сражались,
Какъ левъ иль барсъ, какъ истинный герой,
Привѣтъ вамъ, рыцарства краса и слава!
Вы побѣдили сердце нашихъ дамъ,—
Дождемъ изъ розъ онѣ васъ наградили;

Гордиться вами долженъ Круглый Столъ.
Вамъ вѣдомы награды королевы:
Чудесный соколъ, золотой вѣнецъ
И три горячихъ дѣвственныхъ лобзанья,—
Все это вамъ теперь принадлежитъ;
Но самъ хочу подаркомъ небывалымъ
Я витязя достойнаго почтить:
Я дѣлаю васъ княземъ,—и отнынѣ
Вы первымъ будьте средь моихъ вассаловъ.
А въ знакъ моей особой къ вамъ любви
Дарю я вамъ чудесное созданье
Небеснаго-Художника Творца.
Семнадцать лѣтъ Господь надъ нимъ трудился,
И равнаго тому созданью нѣтъ;
Предъ нимъ, что звѣзды передъ солнцемъ, меркнутъ
Всѣ камни самоцвѣтные мои:
Дарю я вамъ племянницу Ленору.

(*Общее движенiе. Одобрительные возгласы рыцарей и дамъ, радостныя восклицанiя народа. Агравэнъ хочетъ броситься къ королю, епископъ Балдевинъ его удерживаетъ; Ланваль стоитъ неподвижно*).

Приди, Ланваль, племянникъ нашъ любезный,
Изъ нашихъ рукъ жену себѣ принять!

(*Ланваль по-прежнему стоитъ неподвижно, Восклицанiя стихаютъ. Всѣ съ удивленiемъ смотрятъ на Ланваля*).

АРТУРЪ (*послѣ продолжительнаго молчанiя*).

Тебя король привѣтствовалъ, какъ зятя.
Вѣдь, кажется, я громко говорилъ?

(*Ланваль стоитъ неподвижно. Полное молчанiе. Длинная, тяжелая пауза*).

Ты нездоровъ? Ты блѣденъ и печаленъ?
Не хочешь ты къ невѣстѣ подойти?

ЛАНВАЛЬ.

Я не могу.

АРТУРЪ.

Не можешь? Что такое?
Чего не можешь ты?

ЛАНВАЛЬ.

Я не могу
Принцессы мужемъ быть.

АРТУРЪ.

Что слышу я?
Ее ты отвергаешь? Некрасива,
Иль недостойна дѣвушка тебя?

ЛАНВАЛЬ.

Нѣтъ, государь. Всѣхъ дѣвушекъ на свѣтѣ
Прекраснѣе принцесса Леонора,
Но мужемъ ей не можетъ быть Ланваль.

АРТУРЪ.

Не торопись, подумай хорошенько.
Къ тебѣ я благосклоненъ,—дружбы нашей
Ты дерзостью своей не разрушай.

ЛАНВАЛЬ.

Мнѣ дружба ваша—честь и похвала;
Но какъ ни больно мнѣ ее утратить,—
Я не могу...

АРТУРЪ.

Что? Ангела такого
Любить не можешь?

ЛАНВАЛЬ.

Нѣтъ.

АРТУРЪ.

Не доводи
Меня до гнѣва. Я могу заставить.

ЛАНВАЛЬ.

Не можетъ государь такъ поступить.

АРТУРЪ (*грозно*).

Не хочешь быть ты мужемъ Леоноры?

ЛАНВАЛЬ (*твердо*).

Я не могу. Я долженъ отказаться.

БРІАНЪ (*тихо Ланвалю*).

Опомнись, братъ! Иль обезумѣлъ ты?

АРТУРЪ (*гнѣвно*).

Да знаешь-ли, что дѣлаешь, наглецъ?
Предъ всѣмъ собраньемъ дерзостною рѣчью
Ты своего безславишь короля!

ЛАНЦЕЛОТЪ.

Онъ рыцарскую клятву нарушаетъ
И смѣетъ государя оскорблять!
Сейчасъ же государь, судить велите
Его въ совѣтѣ Круглаго Стола.
(*Одобрительные возгласы рыцарей и толпы. Шумъ*).

ЛЕОНОРА.

Сиръ Ланцелотъ,—постойте. Онъ не васъ,—
Онъ всенародно здѣсь меня обидѣлъ.

Чѣмъ виновата я? Чѣмъ заслужить
Могла такое дерзкое презрѣнье?
Спросите,—онъ отвѣтить долженъ вамъ.

ДЖИНЕВРА.

Вы слышите, Ланваль. Мы знать желаемъ
Причину,—вы должны намъ объяснить.
(*Ланваль молчитъ*).

АРТУРЪ.

Ты слышалъ, что спросила королева?
Угодно-ль дать отвѣтъ?

ЛАНВАЛЬ.

Я не могу.
(*Шумъ, возгласы негодованія*).

АРТУРЪ.

Не растопчи своей недавней славы,
Своимъ упрямствомъ чести не пятнай!
Тебѣ извѣстны рыцарства законы,
Ты знаешь, чѣмъ отказъ тебѣ грозитъ?
Не хочешь взять ты въ жены Леонору,
Наслѣдникомъ стать царскаго вѣнца;
Скажи,—зачѣмъ?

ЛАНВАЛЬ (*послѣ сильной внутренней борьбы*).

Затѣмъ, что я женатъ.

(*Общее движеніе. Леонора въ слезахъ падаетъ въ объятія королевы*).

ДЖИНЕВРА.

Женатъ?

ЛАНВАЛЬ (*какъ во снѣ*).

Да, на прелестнѣйшей изъ женщинъ!

ДЖИНЕВРА.

Прелестнѣйшей? Вотъ какъ! Но гдѣ-жъ она?
Ее хотимъ мы видѣть.

ЛАНВАЛЬ.

Я не знаю.

ДЖИНЕВРА

Не знаешь? Далеко живетъ она?

ЛАНВАЛЬ.

Не знаю.

ДЖИНЕВРА.

Слышите, что говоритъ онъ:
Онъ, будто бы, женатъ,—но въ то же время
Совсѣмъ не знаетъ, гдѣ его жена!
Вотъ удивительно!

ЛАНВАЛЬ.

Она приходитъ,
Когда ее къ себѣ я призову.

ДЖИНЕВРА.

Вотъ чудеса! Она къ нему приходитъ
На зовъ его! А какъ ее зовутъ?

ЛАНВАЛЬ.

Я не скажу вамъ этого, синьора.

ДЖИНЕВРА.

Назвать ее не смѣешь подлый трусъ!
Боишься ты признанья своего,
Стыдишься здѣсь, предъ всѣми, обнаружить

Ты рыцаря позорящую связь.
Такъ я скажу: твоя жена, конечно,
Иль скотница, иль грязная служанка,
Иль просто—тварь, что поспѣшить готова
Ко всякому любовнику на зовъ.
Она порочитъ женскую природу —
И ты не смѣешь намъ ее назвать!
Запятнанный продажною любовью
Развратницы, заставилъ ты страдать
Прекрасную, невинную принцессу!
Ты розу бросилъ, и цвѣтокъ болотный
Взлелѣялъ на безчувственной груди.
Любви ты благородной недостоинъ,
Не можешь ты любить, какъ рыцарь,— нѣтъ!

ЛАНВАЛЬ.

Нѣтъ, королева, я любить умѣю,
И я любимъ. Жена моя прекрасна,
И въ цѣломъ мірѣ не найти такой;
Никто съ ней не сравнится красотою
Божественно изваяннаго тѣла
И взора обаятельныхъ очей!
И родомъ васъ она гораздо старше;
Она прелестнѣй дивной Суламиты,
Прекраснѣй, о, Джиневра,—даже васъ.
Да, смѣло я скажу, что если-бъ только
Она сюда вошла походкой скромной,
Безъ всякихъ украшеній, какъ пастушка,
Которую король Кофетуá
Изъ жалкой нищенки царицей сдѣлалъ,—
Когда-бъ она лишь въ рубищѣ одномъ

Стояла здѣсь, а вы и ваши дамы
Склонялись бы подъ тяжестью алмазовъ,
Рубиновъ, изумрудовъ и смарагдовъ,
Какъ павы, гордыя своимъ хвостомъ, —
Вы всѣ явились бы лишь слабой тѣнью
Предъ блескомъ этой дивной красоты,—
Холодными, поблекшими цвѣтами,
Предъ этой чудной розой. Да, клянусь!
Чтобъ ей омыть блистающее тѣло,
Вы недостойны воду подавать!

ДЖИНЕВРА (*внѣ себя*).

Король! Не въ силахъ я змѣѣ отвѣтить!
Отъ поношенья защити меня!

АРТУРЪ.

А если это—правда?

ДЖИНЕВРА.

Ядъ ехидны!
Артуръ меня оставилъ безъ защиты,—
Такъ заступитесь, рыцари Стола!

ЛАНЦЕЛОТЪ.

Король! Не честно рыцарь поступаетъ;
Такъ повели судить его баронамъ,
И мы произнесемъ свой приговоръ.
(*Одобрительныя восклицанія рыцарей*).

АРТУРЪ.

Зачѣмъ спѣшить, вассалы? Подождите:
Дадимъ ему возможность оправдаться;

Пусть передъ всѣми онъ докажетъ намъ,
Что лживыми рѣчами въ заблужденье
Насъ не хотѣлъ ввести. Послушай, рыцарь!
Ты государя тяжко оскорбилъ,
Ты добрую обидѣлъ королеву,
Столь дерзостно и нагло восхваляя
Всѣ прелести возлюбленной своей.
Сказалъ ты, что прекраснѣе Джиневры
Жена твоя. Ты это подтверждаешь,
И слово рыцаря даешь?

ЛАНВАЛЬ.

Охотно.

АРТУРЪ.

Такъ присягни.

ЛАНВАЛЬ.

Какъ рыцарь, я клянусь!

АРТУРЪ.

Теперь намъ докажи, что ты не лгалъ,—
Не то клятвопреступникомъ ты будешь.

ЛАНВАЛЬ.

Какъ доказать?

АРТУРЪ.

Ты здѣсь намъ говорилъ:
«Гдѣ бы ни былъ я, жена моя приходитъ
«На зовъ мой». Говорилъ ты это?

ЛАНВАЛЬ.

Да.

АРТУРЪ.

Такъ вотъ, теперь ее ты призови,
Чтобы она предъ всѣми здѣсь явилась.

ЛАНВАЛЬ.

Зачѣмъ же, государь?

АРТУРЪ.

Хотимъ мы сами
Ее увидѣть и узнать, по правдѣ-ль
Такъ высоко ее ты превознесъ.

ЛАНВАЛЬ.

Я не могу.

АРТУРЪ.

Ты говорилъ, что можешь.

ЛАНВАЛЬ.

Хоть могъ бы я, но все-жъ не призову.

ДЖИНЕВРА.

Безчестный, низкій трусъ и клеветникъ!

ЛАНВАЛЬ.

Напрасно, королева, это слово
Сказали вы,—и, къ вашему стыду,
Увидите вы скоро, что не лгалъ я.
Теперь мое рѣшенье измѣнилось:
Готовъ я къ вамъ жену мою призвать, —
Пусть явится, и всѣ здѣсь убѣдятся,
Что женщины прекраснѣй въ мірѣ нѣтъ.

АРТУРЪ.

Куда-жъ ты призовешь ее?

ЛАНВАЛЬ.

Сюда.

АРТУРЪ.

И явится она?

ЛАНВАЛЬ.

О, безъ сомнѣнья!
Посторонитесь, рыцари,— прошу.

(*Рыцари отступаютъ, такъ что посреди залы образуется просторный кругъ. Ланваль становится среди круга. Пауза*).

ЛАНВАЛЬ (*тихо и убѣдительно*).

О, Фингула! Зову тебя,— приди,
Какъ ты всегда на зовъ мой приходила!
(*Пауза*).
Гдѣ-бъ ни была,— въ ущельяхъ дальнихъ скалъ,
Иль въ небесахъ, на крыльяхъ серебристыхъ,
Иль на волнахъ лазоревыхъ морей;
Въ лѣсу-ли ты ласкаешь робкихъ ланей,
Иль слезы льешь надъ урной золотой,
Перебирая нѣжной арфы струны,
Глядишься-ли въ кристальный ручеекъ
И золотомъ кудрей своихъ играешь,—
Гдѣ-бъ ни была,— въ одеждѣ лебединой
Перенесись чрезъ горы и моря
И здѣсь предстань! О, Фингула! Явись!

(*Долгая пауза. Глубокое молчаніе. Затѣмъ ропотъ рыцарей и толпы*).

ДЖИНЕВРА (*вполголоса Артуру*).

Ее ты видишь?

АРТУРЪ.

Ничего не вижу.

ЛАНВАЛЬ.

Не слышишь ты моленья моего?
Ужель твое окаменѣло сердце?
Приди ко мнѣ жестокое дитя,
Какъ ты всегда на зовъ мой приходила!
Гдѣ скрылась? Что не слушаешь меня?
Вѣдь властенъ я могучимъ заклинаньемъ
Тебя призвать! Молю и заклинаю
Восторгами мучительной любви,
Волосъ твоихъ волнами золотыми,
Слезами пламенныхъ твоихъ очей,
Твоихъ ланитъ румянцемъ поблѣднѣвшимъ,
Улыбкой устъ рубиновыхъ твоихъ,
И каждымъ сердца пылкаго біеньемъ,
И жаркимъ поцѣлуемъ нѣжной страсти,
И вѣчнымъ горемъ страждующей души.
Явись!—Иль здѣсь меня лжецомъ презрѣннымъ
Признаютъ всѣ. О, Фингула! Явись!

ОДИНЪ РЫЦАРЬ.

Довольно. Онъ глупцами насъ считаетъ!

АРТУРЪ.

Постой. Еще мы можемъ подождать.

ЛАНВАЛЬ (*въ безумной тревогѣ*).

Зачѣмъ же ты покинула меня?
За что отвергла ты мои моленья
И гордой злобѣ въ жертву предала?

За то, что не смолчалъ о нашемъ бракѣ!—
Не могъ смолчать! Мою ты видишь муку!
За то я проклинаю свой языкъ
И сердце, невоздержное въ страданьи!
Но не сердись. Молю тебя, забудь
Вину мою, приди, скажи хоть слово,
И въ этотъ страшный мигъ мнѣ помоги!
Ужель тебя навѣки я утратилъ?
О, Фингула!

АРТУРЪ.

Ну, гдѣ-же, сиръ Ланваль,
Жена твоя? Я никого не вижу.

ЛАНВАЛЬ (*заикаясь*).

Не знаю я... Ни разу до сихъ поръ...

ДЖИНЕВРА.

Довольно. Намъ теперь ея не надо:
Предъ всѣми ложь твоя обличена.

АРТУРЪ.

Мнѣ жаль тебя, вассалъ. Ты клятвой ложной
Себя сгубилъ. Помочь не въ силахъ я.
Передаю тебя суду бароновъ,—
Пусть онъ произнесетъ свой приговоръ.

ЛЕОНОРА (*бросается къ королю*).

О, пощади!

ДЖИНЕВРА (*Леонорѣ*).

И ты его жалѣешь?

АРТУРЪ (*рыцарямъ*).

Сковать его!

(*Рыцари окружаютъ Ланваля, который стоитъ неподвижно*).

ГАВАНЪ (*выступивъ впередъ*).

Дозволь, о, государь,
Въ защиту рыцаря мнѣ молвить слово:
Его въ цѣпяхъ я видѣть не могу;
Достойнѣй я воителя не знаю;
Онъ на турнирѣ заслужилъ награду;
Ты самъ хотѣлъ сестру ему отдать;
Коль умъ его внезапно помрачился,
И дерзостно онъ сталъ жену хвалить, —
Вины большой я все-таки не вижу;
Такъ не позорь оковами героя,
Пока судомъ онъ чести не лишенъ.
Друзья мои со мной согласны въ этомъ,
И я вполнѣ ручаюсь за него:
Возьми въ залогъ хоть все мое имѣнье, —
Клянусь, онъ отъ суда не убѣжитъ.

АРТУРЪ.

Ты благороденъ, хоть неостороженъ;
Я вѣрю слову твоему, Гаванъ.
Освободите рыцаря Ланваля!
(*Рыцари отступаютъ отъ Ланваля*).
Теперь же пусть сберутся всѣ на судѣ
И правый приговоръ произнесутъ.

(*Рыцари Круглаго Стола уходятъ въ комнату направо. Ланваль стоитъ неподвижно. Леонора рыдаетъ*).

Занавѣсъ.

ДѢЙСТВІЕ ЧЕТВЕРТОЕ.

Большая зала Круглаго Стола въ замкѣ Камелотѣ. Въ глубинѣ возвышеніе, на которое ведутъ шесть ступеней; на возвышеніи мѣста для короля и его приближенныхъ. Ниже, двумя полукругами, въ видѣ подковы, столы и скамьи Круглаго Стола. Столы покрыты чернымъ бархатомъ съ серебряными гербами,— потому что рыцари созываются не на пиръ, а на судъ. Въ задней стѣнѣ, справа отъ возвышенія, дверь. Въ правой стѣнѣ—большая дверь, ведущая во дворъ замка. Налѣво, на первомъ планѣ—дверь въ капеллу, за нею, на второмъ планѣ—другая дверь. При поднятіи занавѣса пажи оканчиваютъ уборку столовъ. Ланваль выходитъ изъ второй лѣвой двери и въ задумчивости проходитъ до середины зала. Пажи обходятъ его и поспѣшно удаляются въ ту же дверь, откуда онъ вышелъ.

ЯВЛЕНІЕ 1.

ЛАНВАЛЬ (*одинъ*).

Всѣ отъ меня бѣгутъ, какъ отъ заразы;
Въ грязи мой гербъ, разбитъ мой свѣтлый щитъ...
Жестокая! Ты видишь эту муку,
И жалости нѣтъ въ сердцѣ у тебя!
Какъ дымъ, твои всѣ клятвы разлетѣлись,
Завяли розы пламенной любви,
Чугунною ты дверью затворилась,
И тщетно эту дверь хочу разбить я,—
Лишь руки въ кровь себѣ я истерзалъ,—
А ты смѣешься надъ моимъ страданьемъ!
Я душу потерялъ свою, какъ тотъ,
Кто дьяволу ее безумно продалъ,
И для меня теперь спасенья нѣтъ.
Отдай мнѣ душу! Сжалься надо мною!
Смотри,—я плачу горькими слезами.
Быть можетъ, хочешь испытать меня,—
Останусь-ли я вѣренъ средь мученій?

Быть можетъ, сердцемъ ты моимъ играешь?
Но пощади, не разбивай его!
Приди, какъ ты всегда ко мнѣ являлась,
И жгучее страданье прекрати
Привычной лаской ручекъ бѣлоснѣжныхъ!
Вѣдь всѣми я покинутъ, всѣ бѣгутъ,
Какъ зачумленнаго. Съ ума сойду я,
Коль ты меня покинешь, дорогая!
Смотри,—я на колѣняхъ умоляю:
Явись ко мнѣ! Прости, утѣшь меня!

(*Становится на колѣни, простирая руки. Длинная пауза*).

Ахъ, тщетно все! Покинула меня,—
Все кончено, весь міръ меня покинулъ!

(*Задняя лѣвая дверь отворяется: тихо входятъ Артуръ и Леонора. Артуръ указываетъ ей рукой на Ланваля; она киваетъ головой и подходитъ къ Ланвалю. Артуръ проходитъ черезъ залу направо, мимо возвышенія, и скрывается въ заднюю правую дверь, ведущую въ покой, гдѣ засѣдаютъ собравшіеся на судѣ бароны. Ланваль ничего этого не замѣчаетъ. Между тѣмъ Леонора подходитъ къ нему и кладетъ ему руку на плечо. Ланваль вздрагиваетъ и съ удивленіемъ смотритъ на нее*).

ЯВЛЕНІЕ 2.

ЛАНВАЛЬ И ЛЕОНОРА.

ЛЕОНОРА.

Я не покину васъ.

ЛАНВАЛЬ.

Какъ? Вы пришли
Сюда, чтобъ издѣваться надо мною?

ЛЕОНОРА.

Пришла помочь я вамъ.

ЛАНВАЛЬ.

Помочь? Но чѣмъ?

ЛЕОНОРА.

Моей любовью.

ЛАНВАЛЬ.

Вашею любовью?
Но я ее безжалостно убилъ,
Какъ бѣдную безпомощную птичку,
Забросилъ въ лѣсъ,—и тамъ она давно
Лежитъ въ густой травѣ, добычей тлѣнья.

ЛЕОНОРА.

Та птичка фениксомъ была—и вотъ,
Она изъ праха снова поднялаеь,
И крылышки расправила, и вновь
Пытается поймать былое счастье.

ЛАНВАЛЬ.

Не стою я любви. Сгубилъ себя
Я клятвой ложной.

ЛЕОНОРА.

Но вѣдь вы невинны.

ЛАНВАЛЬ.

Какъ знаете вы это?

ЛЕОНОРА.

Знаю я.
Мои глаза, омытые слезами,
Очистились, и въ небѣ голубомъ

Я вижу сонмы ангеловъ прекрасныхъ:
Я вижу—тихо слезы льютъ они
И вамъ благословенья посылаютъ.

ЛАНВАЛЬ.

Что за мечта!

ЛЕОНОРА.

О, нѣтъ,—я вижу ихъ,
Какъ видѣла, при блѣдномъ лунномъ свѣтѣ,
Прекрасную соперницу мою.

ЛАНВАЛЬ.

Вы видѣли ее?

ЛЕОНОРА.

Я не слѣпая:
Стояла близко Авелуна дочь
Въ одеждѣ мертвой сказочной принцессы.

ЛАНВАЛЬ.

И это знаете вы также?

ЛЕОНОРА.

Да,
Все знаю я, но тайну я храню.

ЛАНВАЛЬ.

Когда-жъ ее вы видѣли?

ЛЕОНОРА.

Той ночью,
Какъ были вы на озерѣ со мной.
Вы помните, тогда вы удалились;

Мы въ лодку сѣли, чтобы васъ найти;
И вотъ, когда мы къ берегу вернулись,
Вы лодки нашей видѣть не могли,
Но я замѣтила, съ кѣмъ вы стояли,
Я видѣла вашъ страстный поцѣлуй,
И знаю я,—вы поклялись не ложно:
Возлюбленная ваша въ самомъ дѣлѣ
Блистаетъ неземною красотой!
Я знаю также, почему глуха
Она теперь къ призывамъ вашимъ страстнымъ:
Вѣдь вы предъ всѣми выдали ее.
Нѣтъ, никогда изъ сказочнаго царства
Не выплакать ее, не умолить!
Навѣкъ она ушла отъ васъ!

ЛАНВАЛЬ.

Навѣкъ!
Послѣднія порвались арфы струны,
Послѣдній стонъ надежды отзвучалъ,
И въ дребезги любви разбита чаша!
Что жизнь теперь? Я долженъ умереть!

ЛЕОНОРА.

Не трудно выпить горькую отраву,
Но честь свою отдать—труднѣй стократъ.

ЛАНВАЛЬ.

Честь?

ЛЕОНОРА.

Да.
(*Указывая на дверь*).
Вѣдь тамъ собрались судьи ваши;
Что, ежели на строгихъ тѣхъ вѣсахъ

Проступокъ вашъ тяжелѣ чести будетъ?
И мертвому нельзя терпѣть позора.
Вы умереть не смѣете: вы честь
Свою спасти должны.

ЛАНВАЛЬ.

Но какъ спасти?

ЛЕОНОРА

Скорѣе надо дѣйствовать: давно ужъ
Тамъ рыцари о важномъ дѣлѣ спорятъ;
Съ минуты на минуту надо ждать
Рѣшенія. Мы съ вами породнились
Горючими слезами,—такъ рѣшимъ
То дѣло раньше ихъ. Я знаю,— трудно
Свою сломить вамъ гордость,— но Артура
Съ Джиневрою должны вы примирить.

ЛАНВАЛЬ.

Какъ примирить?

ЛЕОНОРА

Противиться не надо
Предложенному браку—вы со мною
Должны сейчасъ же обвѣнчаться.

ЛАНВАЛЬ.

Нѣтъ.

ЛЕОНОРА.

Но почему-жъ?

ЛАНВАЛЬ.

Да потому, что я
Ни лгать, ни притворяться не умѣю
И не хочу. Вѣдь я васъ не люблю,

Я не могу предъ вами лицемѣрить
И въ чувствахъ увѣрять, которыхъ нѣтъ,
И убивать холодностью своею
Пылъ вашей юной ангельской души.

ЛЕОНОРА.

Вамъ лицемѣрить вовсе не придется:
Какъ нищая, любви я не прошу;
Любите ту, къ кому влечетъ васъ сердце.

ЛАНВАЛЬ.

Мнѣ не легко на это согласиться.

ЛЕОНОРА.

А мнѣ легко? Вѣдь счастіе мое
Разбито въ прахъ, покрыто гнусной грязью,
Вѣдь злѣйшаго мученья въ мірѣ нѣтъ,
Чѣмъ бракъ безъ радости и безъ надежды!
Но это неизбѣжно,—васъ спасти
Другого средства нѣтъ.

ЛАНВАЛЬ.

Я не желаю
Виновникомъ быть вашего несчастья.

ЛЕОНОРА.

А счастье гдѣ мое? Оно въ гробу,
Глубоко подъ землей оно зарыто
И не вернется къ жизни. Отъ него
Я отказалась.

ЛАНВАЛЬ.

Слишкомъ велика
Была бы эта жертва. Я не долженъ
Ее принять. Жестокому Молоху
Вы отдаете жизнь и кровь свою.

ЛЕОНОРА.

Должны мы оба жертвовать собой,—
Вѣдь ваша честь въ опасности. Скорѣй
Рѣшайтеся, пока еще не поздно.

ЛАНВАЛЬ.

Чѣмъ заслужилъ такую я любовь?

ЛЕОНОРА.

Любовь слѣпа,— заслугъ она не видитъ.
Идете-ли со мной вы къ алтарю?

ЛАНВАЛЬ.

Чтобы надъ гробомъ жертвы помолиться?

(*Ланваль стоитъ неподвижно, въ отчаяніи. Изъ правой двери выходитъ Артуръ и проходитъ черезъ залу налѣво. Леонора, замѣтивъ его, бросаетъ на него вопросительный взглядъ. Артуръ молча киваетъ головою, съ довольнымъ выраженіемъ лица, какъ бы желая сказать, что судебныя пренія принимаютъ благопріятный оборотъ, и уходитъ въ лѣвую дверь. Ланваль не замѣчаетъ этой нѣмой сцены*).

ЛЕОНОРА.

Зачѣмъ противиться? Мнѣ трудно было
Молить за васъ Артура и Джиневру,
Но слезы растопили ихъ сердца,
А въ остальномъ помогъ епископъ добрый,

И гнѣвъ сумѣлъ онъ въ милость превратить.
Сначала королева не хотѣла
И слушать объ уступкахъ,—погубить
Васъ поклялась во что бы то ни стало,
И съ злобнымъ смѣхомъ мнѣ дала совѣтъ —
Просить, чтобъ вашу голову на блюдѣ
Мнѣ подали, какъ Иродовой дочкѣ.
Моя любовь имъ душу отогрѣла,
Мнѣ выпросить прощенье удалось
И получить согласіе на свадьбу.
А вы? Вы муку видите мою,
Вы стоны слышите душевной боли
И глухи вы къ моленью моему!

ЛАНВАЛЬ.

Рукою грубой любящему сердцу
Нанесъ я рану. Я не стою слезъ.
Слѣпецъ! Не видѣлъ я страданій вашихъ.
Какъ палачемъ убитые младенцы,
О мщеньи ваши слезы вопіютъ!
Моя вина не стоитъ сожалѣнья,
И самъ себѣ простить я не могу.
О, я на все готовъ, чтобъ только ваши
Мученья хоть немного облегчить!
Рѣшайте, какъ угодно. Ваше слово
Исполню я. Вы плакать не должны.
О, если-бъ я не зналъ, что поцѣлуи
Отравлены мои змѣинымъ ядомъ!
Съ какимъ бы я блаженствомъ эти очи
Небесныя сейчасъ расцѣловалъ!

ЛЕОНОРА.

Коль двѣ души сливаются въ мученьи, —
Змѣиныхъ жалъ для нихъ безсиленъ ядъ.
Моя душа съ душой сроднилась вашей.

(*Леонора наклоняется надъ ставшимъ на колѣни Ланвалемъ и цѣлуетъ его въ лобъ. Затѣмъ она тихо идетъ къ лѣвой двери, не спѣша, отворяетъ ее и выходитъ, но вскорѣ возвращается въ сопровожденіи Артура, Джиневры и епископа Балдевина*).

ЯВЛЕНІЕ 3.

ЛАНВАЛЬ, ЛЕОНОРА, АРТУРЪ, ДЖИНЕВРА И ЕПИСКОПЪ БАЛДЕВИНЪ.

АРТУРЪ.

Благодари судьбу свою, Ланваль.
Защитницу прекрасную нашелъ ты:
Обязанъ ты спасеньемъ Леонорѣ,
Что гнѣвъ сумѣла въ милость превратить.
Коль мы—надѣюсь я, еще не поздно, —
По-дружески теперь тебя встрѣчаемъ,—
Племянница свершила это чудо
И вмѣстѣ съ ней епископъ Балдевинъ.
Я слышалъ, съ ней готовъ ты обвѣнчаться?

ЛАНВАЛЬ.

Да, государь.

АРТУРЪ.

Идите же скорѣй
Сюда, въ капеллу, и пускай епископъ
Свершитъ обрядъ. Нельзя терять намъ время:
Съ минуты на минуту должно ждать
Рѣшенія,—и если до тѣхъ поръ

Не станешь ты супругомъ Леоноры, —
Тебя спасти не въ силахъ буду я.

ЛАНВАЛЬ.

Мой государь, я милости не стою;
Безумнымъ васъ я словомъ оскорбилъ;
Мой духъ былъ омраченъ,— и я не вспомнилъ
О томъ, что благородный человѣкъ
Чтитъ самого себя въ лицѣ монарха
И въ женщинѣ — сестру иль мать свою.
Мою вы дерзость благостно простили,
Чѣмъ благодарность выразить могу?—
Паду-ль предъ вами на колѣни я...

ДЖИНЕВРА.

Прошу, синьоръ,— теперь совсѣмъ не время,—
Докончите вы послѣ эту рѣчь.
Теперь нельзя терять намъ ни минуты;
Идемте же въ капеллу поскорѣй.

(Ланваль, Леонора, епископъ Балдевинъ, Джиневра и Артуръ уходятъ въ капеллу. Артуръ, уходя послѣднимъ, дѣлаетъ знакъ одному изъ стоящихъ у дверей пажей, который кланяется и уходитъ. Сцена нѣкоторое время остается пустою. Изъ капеллы слышатся тихіе звуки органа. Затѣмъ изъ задней лѣвой двери выходятъ семь пажей. Они снимаютъ со столовъ черныя покрывала и замѣняютъ ихъ бѣлыми скатертями, разставляютъ тарелки и кубки, вносятъ блюда съ кабаньими головами и жареными фазанами, зажигаютъ канделябры... Трубы... Задняя правая дверь отворяется. Торжественно выходятъ рыцари Круглаго стола: впереди всѣхъ сѣдобородый герцогъ Кадуръ Корнваллійскій, за нимъ Ланцелотъ, Агравэнъ, Гаванъ и др.).

ЯВЛЕНІЕ 4.

РЫЦАРИ КРУГЛАГО СТОЛА И СЕМЬ ПАЖЕЙ.

ЛАНЦЕЛОТЪ.

Что здѣсь за глупости? Клянусь Мадонной!
Вѣдь мы сюда не бражничать пришли,
А вынесли судебное рѣшенье, —
Столы-жъ накрыты словно для попойки,
И свѣчи ярко, празднично горятъ.

(Къ пажамъ).

Кто приказалъ вамъ такъ распорядиться?

ПАЖЪ.

Король.

ЛАНЦЕЛОТЪ.

Ты лжешь!

ПАЖЪ.

Король намъ повелѣлъ
Накрыть столы для праздничнаго пира.

ЛАНЦЕЛОТЪ.

Не можетъ быть! Король вамъ повелѣлъ
Столы накрыть, но чернымъ покрываломъ.

ПАЖЪ.

Два повелѣнья было намъ дано:
Сначала чернымъ накрывать. а послѣ
Когда мы все исполнили,—король
Вновь повелѣлъ—столы накрыть для пира.

ЛАНЦЕЛОТЪ.

Такъ повелѣлъ король... Но, чортъ возьми,—
Не понимаю я, что это значитъ!

АГРАВЭНЪ.

Я объясню. Артуръ шутить изволитъ,
И я готовъ побиться объ закладъ,
Что онъ спасти старается Ланваля.
Я такъ и зналъ! Вѣдь очень неохотно
Назначить судъ рѣшился государь,
Хотя Ланваль обидѣлъ королеву
И ложную присягу произнесъ!
Артуръ теперь навѣрное желаетъ
Преступника предъ нами защитить;
Но этого не стерпитъ королева:
Гнѣвъ женщины такъ скоро не проходитъ,—
Ланвалю отъ нея пощады нѣтъ!

(*Въ лѣвую заднюю дверь входятъ семь дѣвочекъ, съ корзинами, изъ которыхъ онѣ разбрасываютъ по полу цвѣты и душистыя травы*).

ЛАНЦЕЛОТЪ.

Вотъ, этого еще не доставало!
Чего же смотритъ стража у дверей.
(*Къ дѣвочкамъ*).
Кто вамъ велѣлъ усыпать полъ цвѣтами?

ДѢВОЧКА.

Кто?.. Королева!

АГРАВЭНЪ.

Нѣтъ, ошиблась ты,
Обмолвилась нечаянно: конечно,
Король велѣлъ?

ДѢВОЧКА.

Нѣтъ, королева.

АГРАВЭНЪ.

Кто?

ДѢВОЧКА.

Сама Джиневра. Насъ она тихонько
Въ свои покои призвала, и тамъ
По праздничному всѣхъ насъ обрядила,
Потомъ послала въ садъ — набрать цвѣтовъ
И травъ душистыхъ, и сюда послала
Посыпать полъ, какъ дѣлаютъ на свадьбѣ.

АГРАВЭНЪ.

На свадьбѣ? Га! Что-жъ? Будемъ пировать!
Для рыцаря готова и невѣста:
Она зовется плахой.

ЛАНЦЕЛОТЪ.

Чортъ возьми!
Я ровно ничего не понимаю;
Неладное творится что-то здѣсь.

(*Изъ капеллы выходятъ: Артуръ, Джиневра, епископъ Балдевинъ, Леонора и Ланваль*).

ЯВЛЕНІЕ 5.

ТѢ ЖЕ: АРТУРЪ, ДЖИНЕВРА, БАЛДЕВИНЪ, ЛЕОНОРА И ЛАНВАЛЬ.

АГРАВЭНЪ (*отступая*).

Вы изъ капеллы?

ДЖИНЕВРА.

Да... Мы опоздали?
Молились мы.

АГРАВЭНЪ.

Молились?

ДЖИНЕВРА.

За Ланваля,
Чтобъ Богъ его помиловалъ и спасъ.

АГРАВЭНЪ.

Вы за него молились?

ДЖИНЕВРА.

Да,—и знаю,
Что горестямъ его пришелъ конецъ:
Онъ милости небесной удостоенъ.

АРТУРЪ.

Исполнивъ долгъ молитвенный, теперь
Желаемъ мы, о вѣрные вассалы,
Отпраздновать достойно торжество;
Пусть музыка развеселитъ намъ сердце,
Пусть льются вина въ чаши золотыя,
Пѣвцы же намъ о подвигахъ споютъ
Безстрашнѣйшихъ и добрыхъ паладиновъ.
Мой другъ Ланваль сегодня на турнирѣ
Блестящую побѣду одержалъ;
Его почтить я пиршествомъ желаю;
Онъ заслужилъ награду королевы:
Златой вѣнецъ ему принадлежитъ,
И соколъ бѣлоснѣжный, и завѣтныхъ
Три поцѣлуя непорочныхъ дѣвъ.

ГЕРЦОГЪ КАДУРЪ.

Прости, король; ты, кажется, забылъ,
Что не на пиръ сюда мы собирались,
А приговоръ должны превозгласить?

АРТУРЪ.

Не безпокойся, герцогъ Корнваллійскій:
Я не забылъ; но кушанья простынутъ,
Коль станемъ мы то дѣло обсуждать.
И приговоръ не нуженъ: королева
Съ Ланвалемъ благосклонно примирилась
И дружбою его почтила вновь.

КАДУРЪ.

Мой государь, не гнѣвайся на дерзость,
Но для суда совсѣмъ не нужно знать,
Что рыцаря простила королева,
Когда на немъ тягчайшая вина:
Обманъ и данной клятвы нарушенье.

АРТУРЪ.

Я отмѣняю приговоръ.
(*Движенье. Громкій ропотъ*).

ЛАНЦЕЛОТЪ.

Нельзя
Остановить теченье правосудья,
И рыцарства обычаевъ исконныхъ
Власть короля не можетъ нарушать.
Вы, государь, хранителемъ закона
Поставлены—и вашею рукой
Не въ силахъ вы законъ тотъ уничтожить.

АРТУРЪ.

Мнѣ дороги законы и обычай;
Но если приговоръ вашъ отмѣнить
Не властенъ я,—кто запретить мнѣ можетъ

Его произнесенье отложить?
Закончимъ пиръ, — тогда и судъ свершится.
(*Громкій ропотъ*).

АГРАВЭНЪ.

Зачѣмъ еще откладывать рѣшенье?

АРТУРЪ.

Затѣмъ, что такъ благоугодно намъ.

ЛАНЦЕЛОТЪ.

Для Круглаго Стола здѣсь—дѣло чести:
Тяжка вина, и строгъ нашъ приговоръ,
А насъ на пиръ веселый приглашаютъ,—
Не во-время.

ДЖИНЕВРА.

Любезный Ланцелотъ!
Надѣюсь я,—вы знаете Артура,
Да и меня: друзья мы съ давнихъ поръ,
Отъ юныхъ лѣтъ вы вмѣстѣ съ нами жили,
И въ радости, и въ горести всегда
Помощникомъ вы были намъ надежнымъ.
Должна-ли вамъ теперь я объяснять,
Зачѣмъ простила рыцаря Ланваля?
Могла ли-бъ я молиться вмѣстѣ съ нимъ,
Когда-бъ его преступникомъ считала?
Скажите же,—ужель вы потеряли
Довѣріе ко мнѣ и къ королю?

ЛАНЦЕЛОТЪ.

Я отъ стыда краснѣю, королева,
Что дерзкою васъ рѣчью оскорбилъ,

Нарушивъ тѣмъ и рыцарскій обычай,
И долгъ любви къ монарху своему.
Вы во-время меня остановили:
Вѣдь большаго не знаю я несчастья,
Какъ уронить достоинство свое.
Желаніямъ Джиневры и Артура
Повиноваться честь велитъ моя,
И рыцари, друзья мои, конечно,
Готовы всѣ мою одобрить рѣчь.

(*Одобрительныя восклицанія рыцарей*).

АРТУРЪ.

И такъ, друзья,—садитеся за пиръ.
Пусть намъ дадутъ и кушанья, и чаши.
Да славится навѣки Круглый Столъ!

(*Трубы. Рыцари садятся за разставленные полукругомъ столы. Артуръ, Джиневра, Балдевинъ, Ивэйнъ, Гаванъ, Леонора, Ланваль и Агравэнъ всходятъ на ступеньки возвышенія*).

АГРАВЭНЪ (*останавливаясь*).

Что это? Здѣсь кому приборъ поставленъ?

АРТУРЪ.

Тому, кто на турнирѣ первымъ былъ.

АГРАВЭНЪ.

Вотъ какъ! А прежде здѣсь сидѣли только
Знатнѣйшіе изъ рыцарей и принцевъ.

АРТУРЪ.

Кого хочу съ собою видѣть рядомъ,
Того я здѣсь и посадить могу.

(*Всѣ, кромѣ Агравэна, садятся. Артуръ указываетъ Ланвалю мѣсто рядомъ съ Леонорой, Ланваль садится. Агравэнъ стоитъ передъ столомъ*).

АГРАВЭНЪ.

Зачѣмъ ты позволяешь, государь,
Вотъ этому съ сестрой моей садиться?

АРТУРЪ.

Я не позволилъ, — приказалъ ему.

АГРАВЭНЪ.

Сестру мою ты этимъ опозорилъ.

АРТУРЪ.

Позора нѣтъ ей съ тѣмъ сидѣть, кто нынче
Тебя въ бою такъ славно побѣдилъ.

АГРАВЭНЪ (*вполголоса*).

Позоръ, позоръ, и адъ въ душѣ моей
Бушуетъ бурнымъ пламенемъ вулкана!
Нѣтъ словъ, нѣтъ силъ... Боюсь, взорвется сердце!

АРТУРЪ.

Что-жъ ты не сядешь, Агравэнъ?

АГРАВЭНЪ.

Куда
Велишь мнѣ сѣсть?

ЛАНВАЛЬ.

Сюда, любезный принцъ.
Сюда, конечно! Сядьте здѣсь со мной,
Кого Анжуйскимъ барсомъ называютъ,
Кто любитъ въ прахъ крошить толпы невѣрныхъ,
И даже вамъ ногой ступилъ на грудь!
Я панцырь вашъ мечемъ своимъ попортилъ,

Но хмуриться не слѣдуетъ вамъ, право;
Пусть Геркулесъ о подвигахъ тоскуетъ,
А вы виномъ утѣшьтесь золотымъ
И въ чашѣ гнѣвъ скорѣе утопите!
Вотъ, я налью бургонскаго. Забудемъ,
Что оба мы, какъ тигры, ненавидимъ,
Что смерть одна насъ можетъ примирить.
Поднимемъ чаши, чокнемся и выпьемъ,
Какъ братья, — мирно, весело, до дна!

АГРАВЭНЪ.

Нѣтъ, рыцарь! Съ вами чокаться не стану,
Иль обратится въ кровь мое вино.
Я вашъ привѣтъ коварный отвергаю
И съ вами сѣсть не соглашусь за столъ.

ЛАНВАЛЬ (*вскакивая*).

Коль рыцарь вы, — скажите мнѣ причину.

АГРАВЭНЪ.

Приличья ради долженъ я молчать;
Но скоро вамъ самимъ все станетъ ясно,
Когда прочтутъ судебный приговоръ.

АРТУРЪ.

Я отложилъ прочтенье приговора —
И прежде, чѣмъ не встану съ мѣста я,
Объ этомъ говорить вамъ запрещаю.

ЛАНВАЛЬ.

Простите, государь, — но долженъ я
Потребовать отъ принца Агравэна,

Чтобъ онъ сказалъ, зачѣмъ со мной не хочетъ
Онъ сѣсть за столъ. Вопросъ я повторяю.

АГРАВЭНЪ.

Зачѣмъ. Затѣмъ, что стыдно мнѣ сидѣть
Съ преступникомъ, который опозоренъ
И исключенъ изъ рыцарскаго званья.

ЛАНВАЛЬ (*къ рыцарямъ*).

То правда-ли?

ГАВАНЪ.

И правда, и неправда.

АРТУРЪ.

Хоть я велѣлъ до окончанья пира
Судебное рѣшенье отложить,
Однако вижу, что несправедливо
Не дать тебѣ возможности отвѣтить.
(*Герцогу Кадуру*).
Встань, герцогъ,—и читай вашъ приговоръ.

(*Герцогъ Кадуръ встаетъ и поднимается по ступенямъ возвышенія, держа въ рукѣ пергаментный свитокъ; развертываетъ его и читаетъ*).

КАДУРЪ.

По повелѣнью короля Артура
Мы собрались на чрезвычайный судъ.
Въ сей день вассалъ, по имени Ланваль,
Предъ королемъ далъ ложную присягу,—
И такъ гласитъ судебный приговоръ:
Въ виду того, что послѣ долгихъ преній
Единогласнаго постановленья

По дѣлу намъ достичь не удалось,—
Одни вину доказанной считали,
Другіе сомнѣвались,—рѣшено
Дать рыцарю возможность оправдаться
Въ теченье дня: коль въ этотъ краткій срокъ
Представитъ онъ сюда свою супругу,—
То будетъ онъ оправданъ,—если-жь нѣтъ,
То будетъ исключенъ, какъ недостойный,
Изъ паладиновъ Круглаго Стола.

ЛАНВАЛЬ.

За милостивый судъ я благодаренъ.
Ненарушимъ священный приговоръ,—
Противъ него ни слова не скажу я,
Мнѣ оправдать себя теперь легко:
Я долженъ вамъ жену свою представить,—
Для этого не нужно мнѣ и дня:
Жена моя предъ вами,—вотъ она,
Прекрасная принцесса Леонора,
Племяннница Артура Короля!

(Общее движеніе).

АГРАВЭНЪ.

Его жена... Неслыханная наглость!

ЛЕОНОРА.

Да, Агравэнъ,—обвѣнчаны мы съ нимъ.

АГРАВЭНЪ.

Ты говоришь, чего сама не знаешь;
Онъ рѣчью лживой обольстилъ тебя.

ДЖИНЕВРА.

Нѣтъ, рыцарь,—это правда.

АГРАВЭНЪ.

Ложь! Не вѣрю!
Не можетъ быть!

БАЛДЕВИНЪ.

Могу увѣрить васъ:
Я самъ свершилъ обрядъ священный брака.

АГРАВЭНЪ.

Ты совершилъ? Когда?

БАЛДЕВИНЪ.

Въ сей самый день.

АГРАВЭНЪ.

Король! Тебя прошу о правосудьи.

АРТУРЪ.

Не властенъ я расторгнуть ихъ союзъ.

АГРАВЭНЪ.

Такъ вы меня рѣшили опозорить!
Не думайте, что можетъ примириться
Съ рѣшеньемъ вашимъ ненависть моя!
Не думайте, что гость почтенный вашъ
Въ своей винѣ предъ вами оправдался;
Нѣтъ! Новое свершилъ онъ преступленье;
Преступнику теперь не избѣжать
Позорной казни,—и уже не въ силахъ

Его король спасти отъ осужденья:
Предъ вами здѣсь да будетъ уличенъ
Ланваль въ грѣхѣ гнуснѣйшемъ двоеженства!

ЛЕОНОРА (*быстро встаетъ*).

Супругъ мой въ томъ невиненъ,— я клянусь!

АГРАВЭНЪ.

Онъ самъ недавно въ этомъ сознавался.

ЛЕОНОРА.

Онъ заблуждался.

АГРАВЭНЪ.

Такъ спроси его!

ЛАНВАЛЬ.

Нѣтъ, рыцари. Клянусь,—одинъ лишь разъ
Обвѣнчанъ я, и лишь съ одной женою,
Другой же не имѣлъ я никогда.
Жена моя сидитъ со мною рядомъ,
И никогда другой я не любилъ,—
Какъ и она всегда меня любила,
Хоть ей жестоко сердце я терзалъ.
Я причинилъ ей много слезъ и горя,
Но ангеломъ-хранителемъ моимъ
Всегда была принцесса Леонора
И за меня молилась горячо,
И Богъ мольбу сердечную услышалъ.
Мой духъ былъ тяжкимъ омраченъ безумьемъ,
Змѣиный ядъ мнѣ сердце отравилъ,
Моей судьбой играли злыя силы,

Своей добычей адъ меня считалъ,—
Но Божій перстъ отвелъ меня отъ бездны,
И съ глазъ моихъ ниспала пелена,
И я прозрѣлъ. Я видѣлъ сонъ тяжелый;
Въ плѣну, въ цѣпяхъ была моя душа,
И ночи мракъ спустился непроглядный
Вокругъ меня; я Бога позабылъ,
И дьявола повѣрилъ навожденью,
И полюбилъ имъ созданный кумиръ,—
Безжизненный и безтѣлесный призракъ!
И чарами его я былъ окутанъ,
И призракъ тотъ, что посѣщалъ меня,
Прекрасенъ былъ, какъ юный падшій ангелъ,
Какъ дѣтская мечта о царствѣ грезъ.
Но это все лишь было оболочкой
Чарующей—для лживой пустоты:
Мечтою сна лишь было это тѣло,
И золотыхъ волосъ горячій блескъ,
И ненасытныхъ жажда поцѣлуевъ,—
Все ложь, обманъ, безумный только бредъ!
Теперь надъ этимъ бредомъ я смѣюсь:
Проснулся я,— и прежней грезѣ сонной
Въ душѣ моей ужь больше мѣста нѣтъ.
Моей мольбы она не услыхала,
Когда я въ мукахъ призывалъ ее,
И тѣнь ея мой смѣхъ не потревожитъ:
Въ ней жизни нѣтъ,— она существовала
Въ одной мечтѣ безумства моего.
И коль я лгу,—пусть явится предъ вами
Изобличить измѣнника—лжеца!
Вы видите,—она не появилась.

А между тѣмъ,—не будь она созданьемъ
Одной моей фантазіи,—конечно,
Могла-бъ она, какъ духъ, подать намъ знакъ—
Хоть бы рукой.

(*Всѣ свѣчи въ залѣ гаснутъ. Полная темнота. Надъ возвышеніемъ, на задней стѣнѣ, появляется свѣтящаяся обнаженная женская рука. Видѣніе длится нѣкоторое время, потомъ блѣднѣетъ и исчезаетъ. Пажи приносятъ зажженные факелы, зажигаютъ нѣсколько свѣчей, но залъ до конца дѣйствія остается въ полумракѣ. Во время видѣнія всѣ присутствующіе оцѣпенѣли и не скоро могутъ придти въ себя*).

ЛАНВАЛЬ (*послѣ долгой паузы*).

Вы видѣли, синьоры.
Вы видѣли,—предстала здѣсь рука
И грозный знакъ дала—суда и гнѣва...
О, блѣдное, печальное видѣнье!
То ангелъ смерти пиръ вашъ посѣтилъ
Съ привѣтомъ къ вамъ изъ царства мертвыхъ тѣней;
Какъ мертвецы—окаменѣли вы...
Пустое! Вздоръ! Не больше, какъ случайность!
Ха-ха! Такимъ явленіемъ однажды
Смущенъ былъ царь безбожный Валтасаръ,
Что приказалъ для пира нечестивцевъ
Сосуды взять изъ храма Іеговы.
Тогда рука явилась передъ нимъ,
И на стѣнѣ три огненныя слова
Предстали вдругъ: мене, текель, фаресъ.
Несчастный царь! Отъ ужаса дрожалъ онъ,—
Вотъ такъ, какъ я,—и оглушить себя
Пытался безразсуднымъ, хриплымъ смѣхомъ,—
Вотъ такъ, какъ я! Возсталъ онъ противъ бога,

Противъ судьбы, и съ ангелами въ бой
Вступилъ, и все священное отринулъ,—
Вотъ такъ, какъ я! И въ оргіяхъ ночныхъ
Онъ загрязнилъ нечистыми устами
Священные сосуды,—такъ, какъ я!
Псовъ и свиней поилъ виномъ Іеговы
Царь Валтасаръ,—отъ самого себя
Хотѣлъ бѣжать путемъ богохуленья,
И божій громъ звалъ дерзко на себя.
И онъ погибъ отъ муки безысходной
За то, что всѣ сокровища своей
Души разбилъ безбожно,— такъ, какъ я!
И Даніилъ предсталъ предъ Валтасаромъ
И разгадалъ ужасную загадку,—
И царь погибъ. Гдѣ-жь, ты, мой Даніилъ?
Гдѣ мой пророкъ, видѣнья толкователь,
Душѣ моей несущій смерть и адъ?

АРТУРЪ (*въ ужасѣ, тихо*).

Твой Даніилъ предсталъ передъ тобою!

(*Правая дверь распахивается, въ ней появляется рыцарь въ черныхъ латахъ, съ опущеннымъ забраломъ. Онъ медленно, торжественно идетъ къ Ланвалю*).

ЛАНВАЛЬ.

Вотъ этотъ? Въ черномъ шлемѣ, черныхъ латахъ?
Какъ медленно ко мнѣ подходитъ онъ!
Привѣтъ тебѣ,— привѣтъ во имя Бога
Иль дьявола! Такъ ты—мой Даніилъ?
И ты мнѣ можешь разгадать загадку?
Скажи: зачѣмъ земля кишитъ червями,

Живою грязью въ образѣ людей?
Въ чемъ жизни цѣль? Ты можешь дать отвѣтъ?
Зачѣмъ добро обречено на гибель,
А зло растетъ? Къ чему родился я?..
Но ты, я вижу, глухъ и нѣмъ, какъ рыба...
Быть можетъ, ты явился посмѣяться
Здѣсь надо мной? Иль слова ты лишенъ?
Ты—дьяволъ? Да? И ты пришелъ за мною?
Но подожди,—вотъ кушанье, вино,—
Возьми себѣ кусочекъ угощенья.
Вѣдь отъ тебя бѣжать я не могу:
Мой часъ пробилъ! Но дорогой цѣною
Достанусь я тебѣ. Я вызываю
Тебя на бой, на честный поединокъ!
Такъ защищай себя, о Люциферъ!

(*Хватаетъ со стѣны щитъ и мечъ и нападаетъ на чернаго рыцаря. Рыцарь отступаетъ, обороняясь, къ правой двери. Ланваль пронзаетъ его мечемъ. Рыцарь шатается, шлемъ падаетъ у него съ головы; распускаются золотистые волосы: это — Фингула. Печально взглянувъ на Ланваля, она падаетъ у дверей*).

ЛАНВАЛЬ.

Ты—Фингула!
(*Роняетъ мечъ*).
Жену свою я ранилъ!
Собака, звѣрь! Жену свою убилъ!

(*Бросается къ ней; но въ ту же минуту въ правую дверь входятъ Коннъ, Аодъ и Фіахра, становятся между нею и Ланвалемъ, и отгоняютъ его. (Ланваль отступаетъ*).

ФІАХРА.

О, горе!

КОННЪ.

Горе!

АОДЪ.

Горе!

ФІАХРА.

Что ты сдѣлалъ?

АОДЪ.

Не приближайся!

КОННЪ.

Мертвые священны!

ЛАНВАЛЬ.

Нѣтъ, нѣтъ! Она не можетъ умереть!
Пустите же, скорѣй меня пустите!
Я поцѣлуемъ рану исцѣлю!

КОННЪ.

Прочь! Поцѣлуи прокляты твои!

ФІАХРА.

Лишь тамъ ее поцѣловать ты можешь,
Куда за нею, мертвый, ты пойдешь,—
Тамъ, въ царствѣ сна и вѣчнаго покоя,
Гдѣ поцѣлуй безгрѣшенъ, какъ мечта.

АОДЪ.

Мы говоримъ,—внимай! За нею слѣдомъ
Идешь туда, откуда нѣтъ возврата,
И прежде, чѣмъ раздастся пѣнье птицъ,
Встрѣчающихъ рожденіе денницы,—

Твоя душа земной предѣлъ покинетъ
И къ ней придетъ — въ блаженный Авелунъ!

(*Коннъ, Аодъ и Фіахра уносятъ Фингулу. Ланваль стоитъ неподвижно, смотря имъ вслѣдъ. Леонора встаетъ съ своего мѣста и быстро подходитъ къ Ланвалю*).

ЛЕОНОРА.

Мужайся другъ, и твердо скорбь свою
Перенеси. Страдаешь ты безмѣрно, —
Но собери всѣ силы для борьбы.
Пусть всѣ тебя покинутъ,—я навѣки,
Всегда твоя,—тебя я не оставлю,
И плакать будемъ вмѣстѣ мы съ тобой,
И вмѣстѣ отражать судьбы удары.
Но не смотри такъ мрачно, такъ сурово.
Пусть боль твоя въ слезахъ перекипитъ!

ЛАНВАЛЬ.

Мнѣ плакать? Ха-ха-ха! Что ты сказала?
Веселая трагедія не стоитъ
Одной слезы. Нѣтъ! Я хочу смѣяться,
Такъ хохотать, чтобъ треснулъ неба сводъ
И подъ землей драконъ зашевелился!
Я хохочу надъ этимъ гнуснымъ міромъ,
Надъ грязною, проклятою землей,
Надъ блескомъ этого нѣмого неба,
Надъ славословьемъ праздничныхъ молитвъ!

ЛЕОНОРА.

Ланваль!

ЛАНВАЛЬ.

Подите прочь! Васъ ненавижу.
Противенъ мнѣ монашескій вашъ ликъ!
Мнѣ вашихъ жертвъ страдальческихъ не надо!

(*Отталкиваетъ ее отъ себя. Агравэнъ, незамѣтно подошедшій, поднимаетъ лежащій на полу мечъ и поражаетъ Ланваля*).

АГРАВЭНЪ.

Такъ вотъ тебѣ достойная награда!

(*Ланваль падаетъ и умираетъ*).

Занавѣсъ.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1913

ВЫПУСКЪ IV



СОДЕРЖАНІЕ.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.



БАЛЕТЪ «КОНЕКЪ ГОРБУНОКЪ», НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 1. ДЕКОРАЦІЯ К. А. КОРОВИНА.

ЧТО ИГРАЕТЪ НАРОДЪ.

Б. ВАРНЕКЕ.

Въ концѣ минувшаго вѣка увлеченіе народническимъ ученіемъ выразилось, между прочимъ, и въ желаніи сдѣлать доступными для народа театральныя зрѣлища. Съ легкой руки великаго московскаго мечтателя С. А. Юрьева помѣщики составляли кой-гдѣ по деревнямъ труппы изъ крестьянъ, причемъ была даже попытка, если не ошибаюсь, г-жи Сѣровой, поставить при участіи только однихъ крестьянъ цѣлую оперу. По русскому обычаю сейчасъ же возникли споры на счетъ цѣли и задачъ такихъ увеселеній; одни попросту хотѣли доставить деревнѣ въ театрѣ любопытное и занятное увеселеніе, другіе же непремѣнно хотѣли превратить театръ въ средство нагляднаго обученія. Подробности этого спора изложилъ въ свое время бар. Н. В. Дризенъ въ статьѣ—Будущее народнаго театра (см. Матеріалы къ исторіи русскаго театра. М. 1905 г. стр. 245 и сл.). Коснулся онъ тамъ и другого спорнаго вопроса, вызваннаго стараніемъ упорядочить народный театръ: что играть народу? Какія пьесы для него ставить? Дѣло въ томъ, что тогда шли ожесточенные споры: нужно ли создавать для народнаго театра особый, нарочно подогнанный къ народнымъ вкусамъ, репертуаръ, или же можно довольствоваться общимъ репертуаромъ, довѣряя понятливости народа. Кажется, въ Рязани для рѣшенія этого, дѣйствительно, труднаго вопроса обращались даже къ анкетѣ, давшей много поучительнаго.

Изъ всѣхъ этихъ споровъ вышла прекрасная, согрѣтая чувствомъ истинной любви и къ народу и къ театру, остроумная и увлекательная книга про народный театръ покойнаго И. Л. Щеглова. Помню относящуюся къ тому же времени попытку компаніи маленькихъ московскихъ актеровъ, недовольныхъ своими выступленіями передъ просвѣщенной городской публикой, дать рядъ представленій по селамъ Поволжья. Впрочемъ

поѣздка эта скоро оборвалась и ничего, кромѣ непріятностей и горькихъ разочарованій, не доставила своимъ участникамъ.

Затѣмъ послѣ самаго жаркаго увлеченія, года черезъ три, интересъ къ этому вопросу остылъ, уступая мѣсто новымъ, не менѣе моднымъ, злобамъ дня, и разговоры про народный театръ и въ обществѣ и въ печати за послѣднее время стали раздаваться все рѣже и рѣже.

При этомъ, какъ всегда у насъ водится, во время самаго горячаго увлеченія народнымъ театромъ среди споровъ по этому вопросу отвлеченныя воззрѣнія и разсужденія общаго характера раздавались куда чаще, чѣмъ итоги точнаго наблюденія надъ народною жизнью, и книжная теорія брала верхъ надъ жизненной дѣйствительностью. Разсуждали и спѣшили съ готовыми отвѣтами гораздо чаще, чѣмъ изучали и предоставляли рѣшеніе итогамъ всесторонняго изслѣдованія вопроса на мѣстахъ, въ самой гущѣ народной жизни.

Тогда такое изученіе казалось слишкомъ медленнымъ и громоздкимъ. Но зато теперь, когда вопросъ утратилъ всю остроту злободневности, этнографы, постепенно и исподволь изучая народную жизнь, успѣли собрать прекрасный и чрезвычайно цѣнный матеріалъ, дающій безспорное и исчерпывающее рѣшеніе многихъ вопросовъ, передъ которыми безпомощно опускали руки люди, подходившіе къ ихъ рѣшенію съ одной только теоріей.

Оказывается, что въ то самое время, когда «господа» ожесточенно спорили о томъ, какой театръ *внести* въ народъ, этотъ самый народъ успѣлъ уже давнымъ давно и безъ всякой посторонней помощи, за свой рискъ и страхъ создать свой театръ, чрезвычайно сложный, разнообразный и любопытный. Понадобились многолѣтнія, настойчивыя изысканія въ самыхъ разнообразныхъ направленіяхъ со стороны цѣлаго ряда этнографовъ для изученія этого богатаго и непочатаго матеріала. Зато въ итогѣ получился рядъ наблюденій, очень цѣнныхъ и любопытныхъ для исторіи театра вообще. Этнографы и народники потрудились достаточно и теперь плодами ихъ трудовъ долженъ съ великой благодарностью воспользоваться историкъ театра.

II

Въ половинѣ минувшаго вѣка поѣздки этнографовъ на сѣверъ неожиданно открыли намъ невѣдомыя дотолѣ сокровища былиннаго народнаго творчества. Въ 1905 и 1907 г.г. такія же поѣздки въ Архангельскую и Олонецкую губернію открыли новую область другой стороны народнаго творчества: народную драму, причемъ опять таки открытіе это произошло почти что совершенно неожиданно. Неутомимый изслѣдователь нашего сѣвера, Н. Е. Ончуковъ поѣхалъ туда ради записи сказокъ; при его разспросахъ про сказочниковъ ему указали на нѣсколько крестьянъ, которые помнили разныя пьесы. г. Ончуковъ заинтересовался этимъ, направилъ свои поиски въ новомъ направленіи и въ итогѣ въ нѣсколькихъ селахъ собралъ богатый и очень разнообразный матеріалъ, съ которымъ познакомилъ сначала въ статьѣ на страницахъ спеціальнаго журнала, а затѣмъ въ 1911 г. издалъ въ небольшомъ сборникѣ и подлинный текстъ записанныхъ имъ драмъ.

Необходимо, однако, оговориться: и до г. Ончукова отдѣльныя лица на страницахъ Этнографическаго Обозрѣнія, Живой Старины и другихъ спеціальныхъ изданій издали нѣсколько весьма интересныхъ записей народной драмы, но по своему значенію записи эти сильно уступаютъ тому, что посчастливилось записать г. Ончукову, собраніе котораго цѣнно прежде всего своимъ разнообразіемъ. Записи его предшественниковъ были сдѣланы въ Костромской, Смоленской, Черниговской и другихъ губерніяхъ, но, какъ былины лучше всего сохранились въ памяти сѣверянъ, такъ и для народной драмы тотъ же сѣверъ далъ особенно обильную жатву. Едва ли это случайно. Затѣмъ кой какіе тексты народной драмы были намъ извѣстны по записямъ въ старинныхъ рукописяхъ. Но и въ данномъ случаѣ вполнѣ примѣнимы тѣ глубоко справедливыя замѣчанія, которыя по поводу былинъ слѣлалъ одинъ изъ самыхъ глубокихъ знатоковъ нашего народнаго творчества, академикъ И. Н. Ждановъ.

Онъ говоритъ, что «безъ пособія народной памяти, безъ пособія этого малограмотнаго или даже совсѣмъ безграмотнаго люда мы почти

совсѣмъ не знали бы нашей эпики минувшихъ вѣковъ; у Олонецкихъ и Архангельскихъ крестьянъ мы нашли такіе дорогіе остатки древняго былевого пѣснетворчества, какихъ тщетно бы стали искать по рукописнымъ собраніямъ. Цѣнности этихъ отрывковъ нельзя даже сравнивать съ тѣмъ, что сохранилось изъ остатковъ въ старыхъ рукописяхъ во всей совокупности рукописныхъ собраній».

Наши былины давно уже изучены и оцѣнены по достоинству, составивъ обязательную главу даже въ гимназическомъ курсѣ русской словесности. Теперь того же дождалась и народная драма, отдѣльные тексты которой вошли даже въ новѣйшія школьныя хрестоматіи. И это совершенно основательно: вѣдь для знакомства съ особенностями народнаго творчества любая изъ этихъ пьесъ не менѣе важна, чѣмъ былина.

При ихъ изученіи прежде всего является вопросъ, кто именно на сѣверѣ является хранителемъ народной драмы и откуда она къ намъ пришла. Поэтому весьма любопытны свѣдѣнія, сообщаемыя г. Ончуковымъ про тѣхъ лицъ, отъ которыхъ онъ записалъ свои тексты.

Въ посадѣ Ненoксѣ еще помнятъ твердо, что двѣ пьесы: «Царя Максемьяна» и «Шайку разбойниковъ» занесъ къ нимъ мѣстный житель Скребцовъ, когда онъ въ 1877 году вернулся съ военной службы домой; служилъ онъ во флотѣ въ Кронштадтѣ и до тѣхъ поръ ни одной изъ тѣхъ пьесъ будто никто не зналъ, и Скребцовъ первый научилъ своихъ земляковъ представлять эти пьесы, причемъ самъ бралъ на себя исполненіе главной роли. Но года черезъ два его затѣя разстроилась: кто изъ участниковъ ушелъ въ солдаты, кто куда, а самъ Скребцовъ уѣхалъ изъ посада и пошелъ по торговой части. Теперь онъ ходитъ по Пинегѣ на суднѣ хозяиномъ.

Другую пьесу въ томъ же посадѣ разсказывалъ опять солдатъ сапожникъ родомъ изъ Орловской губерніи. Въ селѣ Нижмозерѣ театръ пошелъ тоже отъ солдата, Степана Павловича, какъ разъ незадолго до пріѣзда г. Ончукова пришедшаго съ военной службы. Со службы онъ принесъ и «Шайку» которую до него тамъ будто бы никто не зналъ.

4

Самъ онъ узналъ и запомнилъ ее на Дальнемъ Востокѣ, гдѣ во время японской войны стоялъ со своимъ полкомъ, но и раньше онъ слыхалъ ее въ Новгородѣ, гдѣ служилъ въ Выборгскомъ полку. Тамъ «Шайку» хорошо зналъ одинъ солдатъ, Новгородецъ родомъ. Пьеса такъ ему понравилась, что, вернувшись со службы домой, онъ пробовалъ было ее записать, но силы не хватило и большую часть ея онъ держитъ въ памяти безъ всякихъ записей.

Въ третьемъ мѣстѣ пьесѣ научилъ мужикъ, бурлакомъ сплавлявшій лѣса, причемъ ему приходилось бывать въ Петербургѣ на лѣсопильныхъ заводахъ, а по наблюденіямъ г. Ончукова, лѣсопильные заводы въ Петербургѣ, около Архангельска и по всему Поморью являются хранителями народной драмы.

Кромѣ этихъ бывалыхъ представителей деревни, на сторонѣ узнавшихъ драму и привившихъ по возвращеніи вкусъ къ ней и своимъ односельчанамъ, сѣверянъ знакомили съ драмой и тѣ выходцы изъ города, которыхъ служба забрасывала къ нимъ. Такъ, одинъ изъ сказителей драмы говоритъ, что научился онъ ей у псаломщика Степана Ивановича, теперь священствующаго въ одномъ изъ ближнихъ селъ. Но не всегда и не вездѣ клиръ обучаетъ селянъ театральнымъ забавамъ: бываютъ случаи, что изъ этой среды исходятъ гоненія даже противъ такихъ скромныхъ проявленій драматическаго искусства и сѣверное духовенство продолжаетъ такъ же бороться съ этими забавами, какъ много вѣковъ тому назадъ оно ополчалось еще въ Византіи противъ послѣднихъ и уже совсѣмъ замиравшихъ отзвуковъ книжной драмы. Въ селѣ Нижмозерѣ священникъ возмутился одной сценой, нашелъ ее кощунственной и строжайше запретилъ ее играть, пригрозивъ ея исполнителямъ той самой карой, отъ которой много лѣтъ тому назадъ едва удалось спасти самого Мольера: онъ сказалъ, что, если умрутъ тѣ, кто представляетъ «Мавруха»—такъ зовутъ эту многогрѣшную сценку,—онъ не станетъ ихъ отпѣвать въ церкви: въ этомъ своемъ «Маврухѣ» они и безъ него ужъ отпѣты. Угроза эта возымѣла должную силу и съ той поры перестали играть эту пьесу, хотя

раньше изъ-за обилія смѣшныхъ сценъ эту пьесу въ селѣ особенно любили. Теперь она совершенно забыта и, кромѣ бѣднаго и больного старика, когда-то подвизавшагося въ ней въ роли дьяка,—ея никто во всемъ селѣ не помнитъ. Могли ли отцы церкви, еще въ Византіи лишившіе актера чести и благодати христіанскаго погребенія, надѣяться, что изобрѣтенная ими мѣра борьбы съ ненавистнымъ театромъ, черезъ столько вѣковъ воскреснетъ, и притомъ съ такой силой, на невѣдомомъ имъ сѣверѣ?

Это не единственный случай, что забытая на селѣ пьеса живетъ въ памяти только одного представителя сельской голытьбы. Про крестьянина сообщившаго текстъ «царя Максемьяна», изслѣдователь пишетъ: «это былъ человѣкъ подъ 50, тихій, конфузливый, бѣдный, живущій на краю села въ маленькой избушкѣ». Видно, такой бѣднякъ, отставшій по своей матеріальной немощи отъ насущныхъ заботъ и трудовъ дѣлового крестьянства, оказывается особенно подходящимъ къ тому, чтобы хранить интересъ и къ такому пустяшному, на взглядъ остальныхъ, дѣлу. И глубоко правъ былъ наблюдательный знатокъ русской жизни, когда въ своей «Грозѣ» въ одномъ только самоучкѣ «антикѣ-химикѣ» Кулигинѣ обнаружилъ знакомство съ невѣдомыми для остальныхъ калиновцевъ стихами Ломоносова и Державина.

Но чтобы въ сельской обстановкѣ интересоваться драмой, нуженъ и особый складъ характера. Вотъ что разсказываетъ г. Ончуковъ про одного жителя села Тамицы: «Герасимовъ очень покладистый мужикъ, первый весельчакъ и балагуръ на селѣ. Живетъ онъ очень бѣдно, имѣетъ большую семью, но ничѣмъ не смущается, любитъ выпить и постоянно смѣется и балагуритъ; онъ первый пѣсенникъ на селѣ, знаетъ много сказокъ, онъ же теперь и первый воротило при постановкѣ «царя Максемьяна»».

Но бываетъ, что живость характера и разнообразіе интересовъ идутъ рука объ руку съ дѣловитостью. И знатокомъ народной комедіи оказывается не бездѣльникъ, а наоборотъ человѣкъ, по уши погрузившійся въ самую гущу сельскихъ дѣлъ. Таковъ сельскій старшина села Чекуева Савва Яковлевичъ Короткихъ. «Савва Яковлевичъ человѣкъ

хорошо грамотный, очень дѣльный, любознательный; онъ читаетъ газеты, интересуется политикой и общественнымъ движеніемъ въ Россіи. Самъ Савва Яковлевичъ очень занятъ своей работой по волости: старается объ открытіи общественныхъ лавокъ и товариществъ по всей волости. Но въ то же время онъ совсѣмъ, до корня волосъ мѣстный житель: вѣритъ въ чертовщину, самъ не разъ имѣлъ дѣло съ лѣшими, интересуется сказками и твердо знаетъ и играетъ, даже верховодитъ въ театральныхъ представленіяхъ въ селѣ».

Такъ не схожъ и разнообразенъ составъ, во всякомъ случаѣ уже безкорыстныхъ и преданныхъ своему дѣлу, режиссеровъ нашего народнаго театра.

III.

Нельзя было и предполагать, чтобы въ сельской трудовой обстановкѣ спектакли могли устраиваться часто. И дѣйствительно, оказывается что временемъ этихъ представленій бываютъ святки. Труппа доморощенныхъ актеровъ, состоящая изъ молодыхъ крестьянъ, пользуясь праздниками, начинаетъ обходъ сельской аристократіи: священника, чиновниковъ, да своихъ же крестьянъ побогаче. Такимъ образомъ представленія эти имѣютъ то же самое значеніе, что и святочные обходы мальчишекъ, которые на югѣ «со звѣздой», а въ Москвѣ и такъ, безо всякихъ аксессуаровъ, ходятъ и «славятъ» Христа. Только на сѣверѣ мы встрѣчаемъ болѣе сложное и богато развитое явленіе, а въ остальныхъ, болѣе тронутыхъ духомъ времени, мѣстахъ остался отъ него одинъ только голый остовъ.

Порядокъ представленія тоже сохраняетъ связь съ рождественскимъ праздникомъ. Сперва играютъ «Царя Максемьяна», самый составъ дѣйствующихъ лицъ котораго уже гораздо болѣе подходитъ къ торжественной обстановкѣ дня, а затѣмъ переходятъ въ чисто бытовымъ пьесамъ, но послѣднія и смѣшнѣе и ближе къ интересамъ и зрителей и актеровъ. Неудивительно поэтому, что тѣ и успѣха имѣютъ больше. И для насъ

онѣ тоже интереснѣе: онѣ обнаруживаютъ ярче запросы той среды, которая ихъ создала. Но прежде чѣмъ перейти къ ознакомленію съ ними, умѣстно указать здѣсь главнѣйшую литературу по нашему вопросу.

Всѣ приведенныя выше свѣдѣнія взяты мной изъ статьи *Н. Е. Ончукова*: Народная драма на сѣверѣ. (Извѣстія отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи Наукъ 1909 г. томъ XIV стр. 215—239). Черезъ два года послѣ появленія этой статьи вышелъ небольшой сборникъ Н. Е. Ончукова: Сѣверная народная драма СПБ. 1911 г., гдѣ на 10 страничкахъ предисловія дана краткая сводка матеріала предшествующей статьѣ. Съ историко-литературной точки зрѣнія изученіе этихъ пьесъ начато въ очень содержательной и богатой библіографическими данными статьи *Р. М. Волкова*: Народная драма «Царь Максимиліанъ» (Русскій Филологическій Вѣстникъ 1912 г. № 1—2, стр. 323—343 и № 4 стр. 280—336); изъ болѣе ранней литературы мнѣ особенно пригодилась замѣтка *Ив. Франка*. Интермедія еврея 3 Русиномъ (Сборникъ статей въ честь Н. Ѳ. Сумцова. Харьковъ, 1909 стр. 92—102). Все, что было извѣстно до 1908 г. про нашъ народный театръ, я попытался вкратцѣ изложить въ 6-й главѣ первой части моей Исторіи русскаго театра (Казань 1908 стр. 92—90, тамъ же на стр. 353—354 указана и главнѣйшая литература по этому вопросу).

Просматривая многочисленныя записи этихъ пьесъ народнаго репертуара, прежде всего поражаешься удивительнымъ разнообразіемъ: чего здѣсь только нѣтъ: довольно близкій пересказъ Пушкинскаго текста мирно уживается съ самыми грубыми проявленіями народнаго зубоскальства. Точно также рядомъ съ удачными, художественно разработанными образами и выигрышными положеніями натыкаешься вдругъ на полную безпомощность и самыя наивныя попытки создать нѣчто весьма отдаленное отъ истинной драмы. При такой пестротѣ и неравномѣрности надо каждую пьесу разсмотрѣть отдѣльно.

Самой простой и несложной изъ пьесъ этого репертуара является сценка «Баринъ».



«ВЪ ЧУЖОМЪ ПИРУ ПОХМѢЛЬЕ» А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 1.

Въ избу, гдѣ собралось по какому-нибудь случаю, напримѣръ, изъ-за вечеринки, много народа, среди всеобщаго веселія неожиданно входятъ актеры. Во главѣ ихъ выступаетъ самъ баринъ. Онъ одѣтъ въ пиджакъ поверхъ красной рубахи. Плечи его украшены эполетами, устроенными изъ соломы. На головѣ соломенная шляпа, украшенная вырѣзанными фигурками изъ бумаги, такія же фигурки украшаютъ и его трость. Чтобы придать исполнителю этой роли особую важность, его снабжаютъ большимъ животомъ. Не менѣе роскошно наряжена и та «панья», которая идетъ подъ руку съ бариномъ. На ней красный кумачный сарафанъ, при шелковомъ поясѣ и бѣломъ передникѣ. Голова у ней украшена лентами, въ рукахъ она держитъ вѣеръ и платокъ. Появляется она въ пьесѣ только для того, чтобы сопутствовать барину, никакого самостоятельнаго участія не принимаетъ, не произнося ни одной реплики.

Поздоровавшись съ хозяевами и всѣми присутствующими, баринъ спрашиваетъ:

— Нѣтъ ле у васъ промежду собой прозебъ какихъ? и приглашаетъ просителей подойти поближе. Выступаетъ кто-то нибудь и называетъ себя чужимъ именемъ, но непремѣнно принадлежащимъ дѣйствительно кому-нибудь изъ мѣстныхъ парней и жалуется, ну положимъ на Прасковью:

— По лѣтамъ Парашка любитъ меня, а по зимамъ другого парня, Василія. Прасковья тоже обязательно является именемъ какой-нибудь дѣвицы на селѣ. Баринъ велитъ ее сыскать. «Вмѣсто нея на зовъ барина подходитъ кто-нибудь и начинаетъ ругаться съ просителемъ. Говорятъ кто что вздумаетъ, кто сильнѣе и остроумнѣе выругается, тотъ и большій успѣхъ имѣетъ у публики. Баринъ и кучеръ совѣтуются въ слухъ, кто изъ судящихся виновенъ и кого наказать: парня или дѣвку; признаютъ виновной, напримѣръ, дѣвку. Баринъ говоритъ: «Давай-ка, Парасковья, приваливайся-ко спиной-то». Парасковья подчиняется рѣшенію суда и подставляетъ спину. Кучеръ наказываетъ ее плетью. За первымъ просителемъ появляется второй и выкладываетъ еще какую-нибудь просьбу про сосѣда, про жену и т. п. Въ основаніе просьбы кладется обыкновенно какой-ни-

будь дѣйствительно существующій въ селѣ фактъ, который, конечно, преувеличивается, доводится до абсурда и такимъ образомъ судъ является сатирой на мѣстные нравы, иногда очень злой, порой жестокой».

За этой сценой, постоянно, конечно, измѣняющейся въ зависимости отъ того, что въ данную минуту представляетъ на селѣ злободневный интересъ идутъ сцены покупки; баринъ спрашиваетъ второго персонажа пьесы, купца или откупщика, нѣтъ ли у него продажнаго коня? Послѣ утвердительнаго отвѣта откупщика появляется конь. Его представляетъ парень, одѣтый такимъ образомъ: въ не толстой, но широкой доскѣ въ серединѣ прорѣзывается отверстіе, черезъ которое играющій эту роль надѣваетъ на туловище себѣ доску. Спереди къ доскѣ придѣлывается лошадиная голова, сдѣланная также изъ доски, а сзади привѣшивается хвостъ. Это должно изображать человѣка, сидящаго верхомъ на лошади. Ради того, чтобы создать ноги ѣздока—сбоку привѣшиваются сапоги, тогда какъ его собственныя ноги теперь представляютъ собой уже ноги лошади. На головѣ у него шапка, а подъ ней платокъ, въ рукахъ—плеть.

Продѣлывается вся обычная сцена покупки лошади. Баринъ водитъ коня по избѣ, смотритъ ему зубы, тычетъ подъ бока, заставляетъ бѣгать, прыгать черезъ палку, и наконецъ спрашиваетъ о цѣнѣ, на что откупщикъ отвѣчаетъ:

Сорокъ сорокушекъ
Соленыхъ . . . . .
Сорокъ анбаровъ
Соленыхъ таракановъ
Аршинъ масла,
Кислаго молока три пасма,
Михалка Тамицына носъ,
Нашей Кожарихи хвостъ,

причемъ опять такъ пробираютъ всѣхъ своихъ односельчанъ, извѣстныхъ какими-нибудь физическими недостатками и тутъ опять меньше всего можно ожидать сдержанности или милосердія: народное зубоскальство не щадитъ никого.

Расплатившись за коня, баринъ прицѣнивается къ быку. Исполнитель этой роли, ходящій на четверенькахъ, одѣвается въ шубу, вывернутую вверхъ шерстью и на голову ему надѣваютъ крынку.

Торгъ быка идетъ тѣмъ же самымъ порядкомъ. Затѣмъ баринъ спрашиваетъ:

— Нѣтъ ли у васъ, господинъ купчина, удивительныхъ людей?

Купчина. Есть.

Баринъ. А дорого ли стоятъ?

Купчина. А такъ какъ баринъ хорошъ, то отдамъ за двѣ рюмки водки.

Баринъ. На такихъ дешевыхъ надо посмотрѣть.

Купчина. Удивительные люди, покажитесь! [Удивительные люди, т. е. мальчишки въ сажѣ и тряпьѣ, соскакиваютъ съ лавокъ, начинаютъ плясать передъ бариномъ и плюются на стороны].

Баринъ. Прогоните такихъ дураковъ.

[Конь прогоняетъ ихъ плетью].

Баринъ. Ей парень малой, налей водки алой!

Парень (изъ публики) А гдѣ ее взять?

Баринъ. На постоѣ!

Парень. Чертъ построилъ!

Баринъ. Гдѣ нибрать, наливать. [Парень вынимаетъ бутылку съ водкой, наливаетъ рюмку, и подноситъ барину, тотъ пьетъ. Затѣмъ парень вынимаетъ другую бутылку, уже съ водой].

Баринъ (беретъ бутылку и брызжитъ воду на публику). Выкушайте міряне за наше здоровье.

Публика. Покорнѣйше благодаримъ, господинъ баринъ.

Баринъ. Вотъ-што, барышни, спойте-ко намъ отвальный молебенъ. Дѣвки поютъ «во лузяхъ». Въ это время баринъ съ паньей подъ рукой нѣсколько разъ обходитъ всю избу, затѣмъ, простившись съ хозяевами и всѣми присутствующими, вся компанія уходитъ на другую вечеринку, успѣвая за вечеръ обойти 3 или 4 избы и вездѣ устраивая одни и тѣ же представленія.

IV.

Трудно себѣ представить что-нибудь проще и безхитростнѣе этой сценки, между тѣмъ во многихъ отношеніяхъ она представляетъ особый интересъ. Прежде всего въ ея составъ не входитъ ни одна черта, которая не могла бы возникнуть совершенно самостоятельно въ данной обстановкѣ, а нуждалась-бы во вліяніи со стороны. Часть сцены, въ родѣ торга лошади или быка, представляетъ воспроизведеніе того, что постоянно приходится видѣть въ своемъ быту каждому крестьянину. Забавнымъ при этомъ является, во первыхъ, первобытное воспроизведеніе актеромъ лошади или быка, сближающее эти представленія съ обычными дѣтскими играми, а затѣмъ тѣ насмѣшки чисто личнаго характера, вплетаемыя въ споръ на счетъ цѣны, которыя даютъ исходъ столь свойственной всѣмъ людямъ страсти поглумиться надъ физическими недостатками своихъ ближнихъ. Этому злорадному юмору еще больше простора въ первой части, гдѣ все сводится въ сущности къ личной сатирѣ, замѣняя для обитателей деревни газету съ ея фельетономъ, и въ то же время подымая до безнаказанности художественнаго произведенія далеко не безгрѣшную обывательскую сплетню. Получается возможность совершенно безнаказанно позлословить и коснуться такихъ сторонъ сосѣдской жизни, затрагивать которыя съ такой же свободой при иныхъ условіяхъ было бы далеко не безопасно. Теперь же прикосновеніе къ искусству уничтожаетъ личную досаду и участникамъ шутокъ не грозятъ за это никакія непріятныя послѣдствія. Иначе не стали бы жители деревни съ такой охотой напрашиваться на участіе въ этихъ представленіяхъ: участвовать въ нихъ особая честь для всякаго жителя деревни, и зачинщики этой потѣхи не оберутся непріятностей, если отдадутъ при выборѣ актеровъ предпочтеніе не только одной семьѣ, но даже одному какому-нибудь концу села. Поэтому, чтобы по возможности удовлетворить всѣхъ, стараются набирать труппу изо всѣхъ концовъ села: Барина, напримѣръ, изъ Зарѣчья, Откупщика—изъ Верховья, Панью—изъ Серѣчья, Коня—съ Пазу. Такъ называются отдѣльныя четверти села Тамицы, гдѣ записана эта пьеса.

Но, строго говоря, можно ли называть эту сценку пьесой? Вѣдь въ ней нѣтъ ничего, что составляетъ на нашъ взглядъ отличительные признаки даже самой несложной драмы: гдѣ здѣсь опредѣленная фабула? гдѣ правильно сдѣланный ходъ вытекающихъ одинъ изъ другого эпизодовъ? гдѣ хотя бы самая упрощенная попытка обрисовать отдѣльныхъ персонажей? Перемѣните костюмы у исполнителей ролей барина и покупщика и всѣ реплики останутся не тронутыми, такъ что получится покупка у помѣщика коня либо быка заѣзжимъ купцомъ. Это возможно только потому, что въ сущности и та и другая роль не обрисованы вовсе, почему и нѣтъ ни малѣйшей связи между сценическимъ образомъ и вложенными въ его уста рѣчами.

Нѣтъ у этой сцены ни начала, ни конца. Можно безъ труда подобрать нѣсколько подробностей изъ деревенскаго быта, воспроизведеніе которыхъ могло бы безпрепятственно предшествовать тому опросу просителей, съ котораго теперь начинается пьеса. Точно также она нисколько не пострадала бы, если бы и въ концѣ за покупкой быка и кривляньемъ «удивительныхъ людей» въ ея составъ вошло еще нѣсколько бытовыхъ сценокъ жанроваго или сатирическаго свойства.

Итакъ мы имѣемъ здѣсь дѣло еще не съ драмой, а только съ ея первоначальной рамкой и большой еще вопросъ къ чему ближе она подходитъ: къ органически сложившейся драмѣ, которую мы встрѣчаемъ въ народномъ обиходѣ на томъ же самомъ сѣверѣ, или къ дѣтскимъ играмъ и первобытнымъ пѣснямъ, иллюстрируемымъ драматическими дѣйствіями. Стало быть здѣсь мы имѣемъ дѣло съ первоначальнымъ зародышемъ комедіи, и въ этомъ громадное историческое значеніе этой сценки.

Древніе сохранили, какъ извѣстіе, что европейская комедія возникла у дорянъ въ видѣ бытовыхъ сценокъ, изображавшихъ кражу плодовъ, урожая или иноземца въ роли лѣкаря-шарлатана. На основаніи этого покойный академикъ Александръ Веселовскій училъ, что «зародыши комедіи можно себѣ представить въ комическихъ сценкахъ, когда какой-нибудь ряженый потѣшалъ, мимируя сосѣда, изображая типы, напримѣръ

болтливаго старика, поддерживающаго свою воркотню ударами палки, пьянаго и т. п. вызывая смѣхъ и веселое вмѣшательство добровольныхъ хоревтовъ». Въ рамки такого опредѣленія цѣликомъ укладывается эта сценка, доставляющая такимъ образомъ блестящее подтвержденіе чисто теоретическимъ построеніямъ ученыхъ. Такъ въ захолустной деревнѣ продолжаетъ—Богъ вѣсть, въ теченіе сколькихъ лѣтъ—бытовать первоначальная форма художественнаго творчества совершенно также, какъ часто и въ наши дни гончары въ отдаленныхъ уголкахъ украшаютъ свою посуду тѣми же самыми узорами и росписями, которыя были въ большой модѣ за много вѣковъ до Рождества Христова, какъ это показываютъ раскопки послѣднихъ лѣтъ. Простой укладъ народной жизни представляетъ собой великолѣпный музей, въ которомъ нерушимо хранятся въ цѣлости многія древности громадной научной цѣнности. Надо только умѣть ихъ распознавать.

Тотъ же самый академикъ Веселовскій еще въ 1899 году писалъ, что «въ такихъ сценахъ, не было въ сущности ничего религіознаго, діонисовскаго, кромѣ веселья; ни жертвенника, ни культоваго дѣйства, ни традиціонныхъ сатировъ, ни содержанія миѳа, онѣ могли зарождаться и зарождались и внѣ діонисовскаго обихода, какъ южно-италійскіе мимы и Ателланы съ ихъ литературнымъ и народнымъ наслѣдіемъ. Комедія возростала изъ подражательнаго обрядового хора, не скрѣпленнаго формами культа, у ней есть положенія и реальные типы, нѣтъ опредѣленныхъ сюжетовъ миѳа и его идеализованныхъ образовъ» (Три главы изъ исторической поэтики, стр. 134). Но повѣтрія и повальныя заболѣванія распространяются и на область ученыхъ построеній. Только этимъ объясняю я, что въ наукѣ послѣднее десятилѣтіе крѣпко держался предразсудокъ о мистическомъ, культовомъ происхожденіи комедіи, такъ что ея персонажи разсматривались въ лучшемъ случаѣ, какъ потомки демоновъ. Въ другомъ мѣстѣ я старался показать всю безпочвенность этихъ бредней и тумановъ по сравненію съ трезвыми воззрѣніями академика Веселовскаго (Новые домыслы о происхожденіи греческой комедіи. Сборникъ статей въ честь Э. Р. фонъ-Штерна. Одесса 1912). Но тогда я не зналъ еще этой

сценки. Иначе я показалъ бы на ней всю справедливость мнѣнія, что комедія вышла не изъ культа и что религіозныя переживанія не причемъ въ дѣлѣ ея возникновенія. Противники этого мнѣнія больше всего напираютъ на свидѣтельства древности, что греческая комедія вышла изъ комоса, веселой ватаги гулякъ. Ихъ-то и сближали съ сатирами, спутниками Діониса. Но сѣверная деревня сохранила намъ какъ разъ то, чего напрасно искали-бы мы на почвѣ современной Эллады. Вотъ эта толпа парней, ходящая со своимъ представленіемъ изъ избы въ избу, съ однихъ посѣдѣлокъ на другія, и есть не что иное, какъ чудеснымъ образомъ уцѣлѣвшій до нашихъ дней аттическій комосъ, а велика ли связь этой ватаги съ религіей, видно всякому.

При чтеніи пьесъ древнѣйшаго комика Европы, Аристофана, всякаго смущала безудержная свобода его насмѣшекъ, не щадившихъ ни Перикла, ни Сократа. Наша сценка приводитъ насъ къ источнику этой свободы: отъ безнаказанныхъ издѣвательствъ надъ носомъ Михалки Тамицына до высмѣиванія Сократа разстояніе велико только съ нашей точки зрѣнія, а сами жертвы этихъ насмѣшекъ, быть можетъ, его вовсе и не чувствовали.

V.

Отмѣченное въ своемъ мѣстѣ отсутствіе всякихъ личныхъ признаковъ въ обрисовкѣ персонажей только что разобранной сценки сказалось между прочимъ и въ томъ, что тамъ не проскальзываетъ никакого опредѣленнаго отношенія къ общественному положенію самого барина. Совсѣмъ иное мы видимъ въ другой сценкѣ «Мнимый баринъ», которая значительно отличается и по своему построенію. Хотя она и распадается на двѣ ничѣмъ въ сущности не связанныя половины, всетаки разработка каждой изъ нихъ обнаруживаетъ обычные пріемы драматическаго построенія, такъ что съ технической точки зрѣнія «мнимый баринъ» стоитъ неизмѣримо выше и дальше мы получимъ возможность подобрать къ этому достаточное объясненіе.

Начинается сценка съ того, что баринъ, одѣтый въ военную форму при погонахъ, но въ соломенной шляпѣ, приглашаетъ прогуляться Марью Ивановну, роль которой исполняетъ, однако, молодой парень, старающійся только говорить тонкимъ голосомъ. Баринъ предлагаетъ ей зайти въ трактиръ, гдѣ и происходитъ все дальнѣйшее дѣйствіе. Трактирщикъ привѣтствуетъ барина вопросомъ: Што угодно, баринъ голый? Баринъ возмущается: Ахъ, какъ ты меня пристрамилъ, но трактирщикъ съ этимъ не согласенъ: нѣтъ баринъ добрый, я васъ похвалилъ. Необходимо отмѣтить, что въ дальнѣйшемъ ходѣ дѣйствія обмѣнъ этими тремя репликами повторяется еще не разъ, такъ что вообще въ пьесѣ наблюдается не мало повтореній.

Баринъ спрашиваетъ, есть ли помѣщеніе, гдѣ бы можно было ему напиться кофе съ Марьей Ивановной, и потомъ спрашиваетъ на счетъ приготовленныхъ у него кушаній. Характеръ отвѣтовъ трактирщика достаточно обнаруживается въ томъ, что онъ отвѣчаетъ хотя бы на вопросъ, какое имъ приготовлено жаркое:

— Камаръ съ мухой, тараканъ съ блохой на двѣнадцать частей разрѣзаны-съ, на двѣнадцать персонъ приготовлены-съ.

Отвѣты трактирщика о цѣнахъ на спрошенные бариномъ напитки возмущаютъ барина и тотъ говоритъ:

— Полтора шесть гривенъ-съ, два шесть гривенъ-съ, три шесть гривенсъ-съ (эти какъ разъ суммы и называлъ трактирщикъ), какія цѣны! Былъ я въ Италіи, былъ и далѣе, былъ въ Парижѣ, былъ и ближе, такихъ цѣнъ не слыхалъ! Поэтому вы, трактирщикъ болванъ!

Трактирщикъ отвѣчаетъ; нѣтъ, мы не болваны, а живемъ съ людями на обманы; не такихъ видали, безъ шинели домой отпускали, а если васъ порядочно угостить, можно безъ мундира отпустить; у васъ въ одномъ карманѣ вошь на арканѣ, въ другомъ блоха на цѣпи.

Баринъ, возмущенный такими отвѣтами, призываетъ лакея Афоньку и послѣ небольшого разговора про лошадей, неинтереснаго и далеко не остроумнаго, спрашиваетъ не идетъ ли староста? Тотъ какъ разъ и появляется. Между ними развивается такой діалогъ:



«ПРОФЕССОРЪ СТОРИЦЫНЪ» Л. АНДРЕЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 3.

замѣтно, что она мало играла. Санковская начинаетъ видимо упадать. Не знаю, что будетъ впереди, но въ Карлѣ Смѣломъ ей порядочно пошикали и превосходный талантъ г. Андреяновой явно выказалъ всѣ недостатки Санковской, такъ что уже кажется совѣстно хотя нѣсколько порядочному зрителю, не замѣтить величайшей разницы между двумя танцовщицами! При томъ еще весьма странно и то, что Цынской въ оба спектакля, когда они танцовала на Большомъ театрѣ, просидѣлъ со своей свитой на Маломъ. Если и это мистификацiя, то она весьма не въ пользу этихъ скачущихъ блохъ! Что же касается до Глафиры [1]), то ее уже кажется вовсе вычеркнули изъ списка танцовщицъ, которымъ когда либо хлопаютъ. Странная публика!—При постоянномъ ходѣ двухъ спектаклей, на обоихъ театрахъ—явно обнаруживается великiй безпорядокъ гардеробной части. Не проходитъ ни одного спектакля, безъ жалобъ справедливыхъ на неисправность гардеробмейстеровъ. Поднявъ пьесы давно не игранныя, безпрестанно открываются недостатки въ платьяхъ, поступившихъ въ реформу и ничѣмъ не замѣненныя. Слѣдствiемъ ли неопытности или какой-то разсѣянности, но холодное равнодушiе въ начальникѣ гардероба, становится иногда невыносимо! Передѣланныя на другихъ костюмы, а иногда и вовсе не принесенные къ спектаклю, дѣлаютъ иногда по часу антракты. Вчерашнiя «Пилюли» отъ перемѣшанныхъ костюмовъ и отъ перешиванiя передъ самымъ началомъ спектакля, заставили начать безъ четверти въ восемь часовъ, что изъ сборныхъ спектаклей продолжаетъ оныя гораздо позже предполагаемаго времени. При двухъ французскихъ спектакляхъ въ недѣлю, Сомере довольно часто отвлекаетъ репетицiями и едва ли не будетъ трудно соединить въ актерѣ отвѣтственность гардеробмейстера, который и самъ въ томъ начинаетъ сознаваться [2]).

2 Генваря 1844 г.

Милость, оказываемая В. П. брату моему заставила меня встрѣтить, Новый годъ съ великой радостью. Изъ увѣдомленiя его я замѣчаю, что,

---

[1]) Ворониной.

[2]) Общ. Арх. М. Им. Д., оп: 97/2121, д. № 10169.

благодаря отеческому ходатайству вашему, дѣло возымѣло благое начало. Пошли Вамъ Богъ столько радостей, сколько милостей вы изливаете на всѣхъ насъ. Не далѣе, какъ еще вчера я видѣлъ не поддѣльныя слезы признательности актера Горнике, при объявленіи ему Александромъ Дмитріевичемъ милостей великихъ. Въ этихъ слезахъ столько скрывалось искреннихъ желаній вамъ добра, что можетъ заслуживать только единственная душа ваша! Какой лутчей [1]) встрѣчи для Новаго Года?—Святки наши удерживаются въ надлежащемъ порядкѣ и если бы не слабѣющіе нѣмцы, мы бы гораздо превзошли прешлогодніе сборы. И теперь уже они идутъ лучше, но вчерашняя «Весталка» дала только 694 р. с. Болѣзнь Нейретерши останавливаетъ тѣ спектакли, которыя могли бы давать больше. Русскіе спектакли идутъ успѣшнѣе и потому позвольте и до самой масляницы играть уже на обоихъ театрахъ постоянно если не встрѣтится чего сверхъ ожиданій. Мнѣ очень жаль, что русскіе бенефисы не пришлись по середамъ вмѣстѣ съ французскими, тогда бы и по пятницамъ могла бы быть два русскихъ спектакля. Въ слѣдующемъ карнавалѣ В. П. можетъ быть соблаговолите пустить бенефисы русскіе по середамъ, дабы воспользоваться пятницами, хотя съ конца зимы.

Въ балетѣ «Возстаніе въ Сералѣ», ясно было замѣтно, что Санковская боялась, чтобы не танцовала за нее Воронина. Она дѣйствительно была больна, но не хотѣлось уступать роль. Въ танцахъ и въ пріемѣ публики, она видимо упадаетъ. Отъ того ли, что всѣ ясно начинаютъ видѣть разницу, или, если вѣрить слухамъ, что ее Цынской бросилъ, но только узнать нельзя той холодности, съ которой ее встрѣчаютъ и провожаютъ. Отъявленные партизаны говорятъ, что она неглижируетъ и отъ того танцы ея слабѣютъ, тогда какъ она изъ шкуры лезетъ вырабатывать свои па. Ей ништо, она всегда была великая интриганка! Жаль только, что съ нею сборы балета слабѣютъ.

Маскарады клобовъ привлекали нынѣшніе святки небывалое число посѣтителей! Увѣряли меня, что многимъ объявляли, что они давались въ

[1]) Орѳографія подлинника.

послѣднiй разъ, и давно пора! Нетерпѣливо ожидаю, прикажете ли открывать наши или вѣрить Архитектору, который надѣется къ половинѣ Генваря кончить паркетные полы и, съ помощью желѣзныхъ печей, сколько можно избавиться отъ сырости.—Здѣсь толкуютъ, что Государь съ обрученными пожалуетъ въ Москву [1]). Это меня радуетъ и потому, что можно надѣяться видѣть В. П. скоро опять въ Москвѣ. Дай то Богъ!—Сегодняшнее представленiе Гамлета дало 1326 р. 50 к. с., а на Маломъ, повторенiе бенефиса Вальтера «Latude» и второе представленiе «Франсинъ» съ Дорсемонъ только 198 р. с., вовсе не попраздничному! Мнѣ кажется, что вообще въ праздничное время, ни на какой театръ не пускать французовъ. Они только отнимаютъ театръ! [2]).

6 Генваря.

Святки наши кончились благополучно. Спектакли почти всѣ устоялись, исключая «Боядерки», которая по милости Санковской, занемогающей почти передъ самымъ спектаклемъ, замѣнена Аскольдовой Могилой, которая къ счастью не измѣнила спектакля на Маломъ театрѣ. Никифорова замѣнили Сахаровымъ, Горбуна—Садко—Ермоловымъ, вмѣсто Шуберта. Однако было жаль, что Леонова рѣшительно отказалась играть роль Надежды послѣ Михайловой, а Эйзерихъ была очень слаба, какъ въ пѣнiи, такъ особенно въ словахъ. Ею были очень недовольны, иные пошикали! Въ отношенiи сборовъ святки нынѣшняго года были богаче прошлогоднихъ тысячи за полторы серебромъ. Русскiе спектакли преимущественно сдѣлали болѣе. Французы также зашибли цѣлковыхъ сотню лишнихъ. Нѣмцы отстали. тысячи на полторы серебромъ, впрочемъ они сыграли меньше однимъ спектаклемъ. Въ наступающемъ репертуарѣ послѣ святокъ, хочется также испробовать играть по два русскихъ спектакля, дай Богъ, чтобы только не пришлось измѣнять ихъ. Воронина репетируетъ съ Маслинами Силь-

---

[1]) Въ этомъ году, 11 янв., дочь Императора Николая Павловича, В. Кн. Александра Николаевна обручилась съ Принцемъ Фридрихомъ Гессенъ-Касельскимъ.

[2]) Общ. Арх. М. Имп. Д. оп. 97/2121, д. № 10169.

фиду [1]), а также всего боится, что изъ рукъ вонъ, передъ всѣмъ крестится, всего больше пугается лѣстницы, такъ что за нее страшно. Однако, съ нею балетъ назначенъ и Санковская, сколько я слышалъ рветъ и мечетъ. Прежде она была желта, а теперь зелена, какъ лягушка!—Во 2 № «Московскія Вѣдомости» появилась прекурьезная и, какъ мнѣ кажется, предерзкая штука. При началѣ газеты напечатана Высочайшая воля, запрещающая маскарады во всѣхъ заведеніяхъ и клобахъ! Въ концѣ объявлено четыре маскарада: нѣмецкаго, купеческаго клобовъ, благороднаго собранія и въ пользу дѣтской больницы. До души больно, что такъ смѣютъ издѣваться постановленіями высшей власти! И полиція этому кажется въ тайнѣ еще улыбается!!—Съ дозволенія В. П. нѣмецкіе хористы 16 числа даютъ утренній комершъ въ Большомъ театрѣ и даютъ «Гугенотовъ». 23-го, въ воскресенье, также предполагается дать комершъ, утренній, въ пользу католической церкви, которой староста, испрашивалъ въ бытность вашу въ Москвѣ дозволенія В. П., на что и получилъ оное. Позвольте напомнить В. П. о пьесѣ «Между небомъ и землей», которую еслибы соблаговолили приказать доставить въ Москву. Она бы намъ весьма пригодилась, хотя даже и передъ Масляницей.— Г. Щепкинъ, не дождавшись своей комедіи изъ цензуры, намѣренъ уже дать старую пьесу «Иваной» [2]), которой уже и роли нынѣ розданы. Это опять будетъ пьеса на одинъ или два раза. Посланная имъ небольшая пьеса, и 5-й актъ комедіи «Горе отъ ума» [3]), могла бы пригодиться и въ Дирекцію, если авторъ ее не заломитъ большихъ требованій! Будучи дана съ прежней комедіей, она можетъ привлечь посѣтителей [4]).

10 Генваря.

Три женскихъ бенефиса къ ряду и лучшій изъ нихъ во всѣхъ отно-

---

[1]) Балетъ Тальони. Представленъ въ Спб. впервые въ 1835 г.

[2]) «Ивангой, или возврашеніе Ричарда Львинаго сердца», перев. драма кн. Шаховской. Сыграна впервые въ Спб. въ 1821 г.

[3]) Подъ названіемъ «Утро послѣ бала Фамусова», ориг. комедія Вознесенскаго. Въ Спб. играна впервые въ 1844 г.

[4]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

шеніяхъ былъ бенефисъ г-жи Шамбери.—Синецкая съ своимъ Мольеромъ и съ Московскими глупыми рыцарями [1]) сдѣлала тысячи полторы ассигнаціями. Г-жа Валькеръ съ скучной оперой Осада Коринфа [2]) дѣлала менѣе всѣхъ нѣмецкихъ бенефиціантовъ, едва ли ей очистилось 1300 р. асс. Шамбери съ прекраснѣйшей комедіей Le verre d'eau [3]), должна сдѣлать за двѣ тысячи рублей асс. Ея комедія шла прекрасно. Одѣта была до роскоши и розыграна по средствамъ здѣшнихъ актеровъ мастерски. Пальма первенства принадлежитъ г-жѣ Кресси, въ роли Королевы, которая была чрезвычайно мила! Виконта Генрика игралъ Real и былъ совершённо хорошъ.

Бенефиціантка была даже слабѣе Алерма [4]), который, какъ видно еще очень мало игралъ хорошихъ комедій. Пьесу принимали съ непрерывающимся аплодисментомъ, вызывали почти всѣхъ, и думать надо, что она приманитъ еще не разъ многихъ посѣтителей! Я совѣтовалъ Валтеру не откладыватъ ее въ дальній ящикъ (какъ у него есть привычка) и она назначена въ слѣдующую среду. Водевиль «Les égarements d'une canne et d'un parapluie» [5]), не послѣдняя глупость, въ которую вставлена качуча (maritime), еще глупѣе самой пьесы!—«Осада Коринѳа» принималась также сухо, какъ и сама опера, на которую надѣяться нечего. Одѣта была очень отчетисто, исключая войска, которое у насъ въ прежалкомъ положеніи. Вуато совершенно правъ, опираясь на то, что мы очень бѣдны массами. Это всего замѣтнѣе было въ «Велизаріи» [6]), которую мы вчера спустили въ первый разъ съ Леонидовымъ. Сборъ былъ порядочный, 966 р. 50 к. сер. Но Леонидовъ былъ очень слабъ. Не разочтя грудныхъ средствъ, начиналъ говорить такъ слабо, что надо было съ большимъ вниманіемъ вслушиваться.

---

[1]) Въ бенефисъ Львовой-Синецкой давали между прочимъ шутку-водевиль въ 1 д. «Московскіе рыцари, или Парикъ, усы и à la coq».

[2]) Лирическая драма переводъ съ Итал. Бар. Лихтенштейна, музыка Россини.

[3]) Ou les effets et les causes, par. E. Scribe.

[4]) Этьенъ А., франц. артистъ, служилъ въ Имп. Т. съ Окт. 1843 г. по 1853 г., когда и уволенъ пенсіонеромъ Дирекціи (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. №№ 9746 и 10107).

[5]) Folie voudeville par M. M. Duvitt et Lausanne, P. 1846.

[6]) Перев. драма съ нѣм. П. Ободовскаго. Играна впервые въ Спб. въ 1838 г.

Много у него унесло здоровья послѣдняя болѣзнь его. Едва ли не уноситъ остальное г-жи Валкеръ, съ которой у него великіе лады.—Петрова играла въ первый разъ Елену и была два раза вызвана, чего и заслуживала. Ольгинъ, былъ лучше всѣхъ Императөровъ, которые когда либо показывались на Московской сценѣ и держалъ себя и говорилъ очень хорошо. Мольеру, кажется, суждено жить только въ своихъ комедіяхъ, а не собственнымъ лицомъ на сценѣ, тѣмъ болѣе, что Самаринъ, игравшій Мольера, былъ не Мольеръ и, какъ не нападаютъ романтики на сохраненіе единства времени, а для зрителя тяжело такъ скоро перелетать десятилѣтія и, сколько я не замѣчалъ, не долговѣчныя подобныя пьесы. «Ломоносовъ» Полевого лучшее тому доказательство. А въ Мольерѣ, конечно, берутъ меньше участія!—Въ воскресенье кажется кончатся всѣ Томболы и могутъ начаться наши маскарады, къ которому времени и боковыя залы будутъ кончены. Закоренѣлые члены клобовъ весьма сѣтуютъ и сердятся на дирекцію за запрещеніе. Но «нашумятъ и разойдутся». Смѣю думать, что и наши маскарады будутъ не менѣе клобовъ посѣщаемы! Купцы толкуютъ, что въ театральные маскарады не повезутъ дочерей. Они тоже говорили о субботѣ, въ которыя теперь уже преспокойно возятъ аравы [1]) дочерей слушать комедію [2]).

15 Генваря.

Для дебюта г-жи Коняевой кажется нельзя было лучше выбрать оперы, какъ Жизнь за Царя, тѣмъ болѣе, что по болѣзни Михайловой, она у насъ нейдетъ. Не знаю, что изъ нее будетъ, а судя по наружности, она многаго не обѣщаетъ. Ея голоса я не могъ слышать, потому что она съ дороги, какъ говоритъ, охрипла. Слѣдующія за отправленіе ее и прежній выплаченный долгъ, внесъ въ контору Ребристовъ.—Г. Шоберлехнеръ [3]) хлопочетъ о залѣ собранія и намѣрена дать первый концертъ утромъ

---

[1]) Орөографія подлинника.

[2]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

[3]) Софія, урожденная Даллока, жена извѣстн. нѣм. композитора Франца Ш. (1797—1843 г.) служила въ Имп. т. съ 1825 по 1831 г. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, л. №№ 2803 и 3755). О концертѣ ея публиковалось въ «Моск. Вѣд.» съ 25 Янв.

30 Декабря. На второй недѣлѣ поста проситъ оставить ей день, почему и испрашиваю разрѣшенія В. П., угодно ли будетъ дозволить, назначать здѣсь дни желающихъ давать концерты постомъ, или ожидать прежде назначенія изъ С.-Петербурга, откуда можетъ быть вздумаютъ пріѣхать артисты, составляющіе Итальянскую труппу, или артисты прочихъ петербургскихъ театровъ? Г-жа Шицъ [1]) также пріѣхала, но никуда не выѣзжаетъ и ее никто не видалъ, а многіе слышатъ, какъ она поетъ въ своемъ номерѣ у Яра.—Къ 23-му числу, т. е. къ будущему воскресенію будутъ совершенно готовы всѣ наши боковыя залы и назначенъ нашъ первый маскарадъ. Въ нынѣшнее воскресеніе опять объявили Томбола, которую, какъ говорятъ, Щербатовъ, взялъ уже на свою отвѣтственность. Мы можемъ до поста дать нашихъ маскарадовъ пять непремѣнно, если только бы они удачно пошли: 1-й—23; 2-й—30; 3—2 Февраля въ праздникъ, 4-й—въ пятницу на масляницѣ и 5-й въ послѣднее воскресеніе. — Въ Москвѣ постоянно бывали маскерады для иностранцевъ во вторникъ на первой недѣлѣ поста, который давалъ нѣмецкій клобъ. Не воспользоваться ли нынѣшнимъ постомъ Дирекціи вторникомъ для маскарада иностранцамъ! Составляя репертуаръ масляницы, я бы думалъ сдѣлать нѣкоторое отступленіе отъ старины. Въ прежніе годы французамъ отдавали со вторника всѣ вечера для ихъ спектаклей, изъ которыхъ нѣкоторые не приносили болѣе полутораста цѣлковыхъ. Въ продолженіе предстоящей масляницы позвольте В. П. отдать французамъ вторникъ, четвергъ, суббота вечерніе и воскресенье утро, а прочіе дни занять русскими спектаклями. Для русской труппы это будетъ нѣсколько тяжелѣе, но я почти увѣренъ заранѣе, что кассѣ сборовъ будетъ поприбыльнѣе! На дняхъ буду имѣть честь представить и самый репертуаръ на благоусмотрѣніе В. П. — Г. Щепкинъ, не дождавшись изъ цензуры посланныхъ пьесъ, давалъ вчера въ свой бенефисъ самое уродливѣйшее сочиненіе Князя Шаховскаго «Иваное», кото-

---

[1]) Ольдози, Амалія, она именовалась въ публикаціяхъ «Придворная пѣвица Его Вел. Императора Австрійскаго, Ея Высоч. Вел. Герцогини Пармской, Почетный членъ всѣхъ Филармоническихъ Обществъ въ Италіи» (Моск. Вѣд. 1844 г. № 22 февр.).

рое почти всѣхъ усыпило. Но Щепкинъ сдѣлалъ около четырехъ тысячъ наличн.—Мочаловъ также проситъ уже старую пьесу, которую онъ было хотѣлъ дать въ дирекцію «Круговая порука» [1]). Посланная имъ пьеса въ цензуру также не возвратилась, а его афиша должна завтрашній день выдти [2]).

18 Генваря

Вчерашній день мы спустили важный корабль на воду. Спустили Воронину въ «Сильфидѣ» и спустили совершенно благополучно! Во многомъ она была гораздо выше Санковской. Замѣтно было недостатокъ силъ въ концѣ балета и тяжеловатость, которой едва ли въ ней не останется. Впрочемъ, публика, за которую я нѣсколько боялся, принимала ее очень хорошо, въ продолженіи балета три раза даже вызвали! Отъ того ли, что, по слухамъ, Левъ Михайловичъ на нее цѣлитъ, или оставилъ, какъ говорятъ, Санковскую, но въ продолженіи всего балета не было ни одного ни шикуна, ни свистуна, хотя Санковская съ компаніей весьма работала помѣшать успѣху Ворониной. Будущій балетъ назначенъ «Пираты», съ Санковской, а потомъ «Дѣва Дуная» [3]) съ Ворониной. По крайней мѣрѣ теперь болѣзнь и капризы Санковской, не поставятъ репертуаръ въ тупикъ, какъ это было прежде!—Пьесы изъ цензуры возвратились, но уже поздно, Щепкина бенефисъ уже прошелъ, Мочалова афиша бенефисная другой день уже роздается и пьесы репетуются. За пятый актъ къ комедіи «Горе отъ ума» авторъ ломитъ цѣну ужасную. Онъ хочетъ взять 100 цѣлковыхъ! Полученная пьеса Г. Ильина «Кальдеронъ» [4]), по мнѣнію моему, если и имѣла какой нибудь эфектъ, такъ и тотъ не пропущенъ цензурою, а авторъ ежедневно пристаетъ, ставить если не Кальдерона, то другую его не большую и вовсе не значительную пьеску «Жена и дочь, или два

---

[1]) Оригин. водевиль Филимонова. Игранъ впервые въ Спб. въ 1840 г.

[2]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. 10169.

[3]) Балетъ Тальони. Въ Спб. сыгранъ впервые въ 1837 г.

[4]) Разрѣшена къ представленію 31 Дек. 1843 г. (Архивъ Глав. Упр. по д. печ. Рапорты 1843 г.).



»ПРОФЕССОРЪ СТОРИЦЫНЪ» Л. АНДРЕЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 3.

рода любви», совершенный отрывокъ изъ «Друга дѣтей» [1]). Такъ какъ теперь ихъ ставить не возможно, то я просилъ его обождать до весенняго открытія, если на разрѣшеніе оныхъ соизволите! — Сборы русскаго театра идутъ препорядочно и обгоняютъ прошлогодніе. Нѣмецкія слабѣютъ, французскіе изъ рукъ вонъ: въ послѣднее воскресеніе сдѣлали только 133 р. сер., играя не болѣе двухъ разъ въ недѣлю. Нѣмецкіе слабѣютъ еще болѣе отъ того, что Бекъ и Вейсъ безпрестанно больны и остается выѣзжать на Бекерѣ, который уже точно черезъ силу поетъ! Это весьма затрудняетъ ходъ нѣмецкаго репертуара.—Г-жа Шицъ намѣрена дать чистый консертъ, безъ всякой публикаціи, въ домѣ Небольсина, въ слѣдующую субботу. Шоберлехнеръ даетъ утренній консертъ въ собраніи 30 Генваря. Просила записать ей день консерта на второй недѣлѣ въ середу, а г-жа Шицъ— въ понедѣльникъ на той же недѣлѣ, т. е. на первой недѣлѣ консертовъ. О картинѣ я уже говорилъ Сѣркову [2]), чтобы онъ заготовилъ на первое воскресенье!—Въ Москву пріѣхалъ еще віолончелистъ г. Новачекъ, который просилъ удержать для него день на первой недѣлѣ консертовъ. На всякій случай я оставилъ субботу на второй недѣлѣ для г. Рубини, въ понедѣльникъ на третьей—для Тамбурини, или кто пріѣдетъ.— Маскарадъ нашъ объявленъ уже на слѣдующее воскресенье 23-го числа, съ открытіемъ маскарадныхъ залъ и, вѣроятно, будетъ довольно посѣтителей. На 30-е число объявлена опять Томбола, евангелическаго исповѣданія, которая, и конечно, намъ помѣшаетъ дать въ это число нашъ второй маскарадъ.—Оберъ-полиціймейстеръ получилъ наказъ за разрѣшеніе на щетъ [3]) клобскихъ маскарадовъ для однихъ членовъ и жалуется на вы-

---

[1]) Журналъ, издававшійся въ Москвѣ въ 1809 г. Ник. Ильинымъ, 8 т., 16⁰.

[2]) Ѳедоръ Сѣрковъ, декораторъ, окончивъ Спб. Театр. Уч. въ 1829 г., поступилъ на службу въ Имп. Т. на 500 р. жалов. Уволенъ въ 1865 г. съ пенсіей въ 800 р. сер. Неоднократно С. получалъ Высоч. награды за исполнен. работы. Такъ за балетъ «Хромой Колдунъ» ему въ 1839 г. пожалованъ брил. перстень съ «гранатомъ», а въ 1842 г. просто брил. перстень. Съ 1843 г. С. служилъ въ Москвѣ. (Обш. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. №№ 6027 и 9406).

[3]) Орѳографія подлинника.

сокую цѣну нашихъ билетовъ въ маскарадъ, о чемъ едва ли не будутъ писать и къ В П.[1]).

21 Генваря.

Хотя Московская публика любитъ Мочалова, но бенефисъ его сдѣлалъ всего 813 р. сер. сбору, что его въ продолженіи всего спектакля бѣсило и отъ чего, я полагаю, онъ снова запьетъ. Выбранная имъ пьеса «Мономанъ» [2]), наводила еще болѣе скуки, онъ съ досады начиналъ тянуть и выть, такъ что многіе начинали шикать. Водевиль «Круговая порука», былъ бы очень хорошъ, если бы Ленскій не былъ въ немъ такъ не хорошъ, какъ я давно его не видалъ на сценѣ. Весь изломался, пустился какъ то плясать, въ ту минуту, когда мирилъ супруговъ, однимъ словомъ былъ нестерпимъ и все это по вдохновенію, потому что на репетиціяхъ былъ весьма не дуренъ. Въ Дивертисментѣ Брянчаниновъ ужасно хлопалъ Тукмановой. Вотъ все, что можно сказать о бенефисѣ Мочалова, который едва ли повторится!—Хотя и противу желанія моего, но я вынужденнымъ нахожусь принести В. П. жалобу на г. Леонову. Частыя перемѣны назначаемыхъ нѣмецкихъ оперъ за ее нездоровьемъ, заставили меня позаботиться объ оперѣ «Жизнь за царя», которая назначена для дебюта г. Коняевой и на масляницѣ. Не далѣе, какъ сегодня она просила сказать Іоланду, что завтра въ «Робертѣ» участвовать не можетъ, почему за болѣзнію Нейрейтеръ, Валкеръ будетъ уже занамать обѣ роли. Партію Антонины въ «Жизни за царя» я хотѣлъ заготовить съ Эйзерихъ, для которой просилъ взять партію у г. Леоновой, дабы она пріѣхала пропѣть на репетиціи. Г. Леонова, несмотря, что рапортовалась больной, пріѣхала въ Театръ и послѣ первыхъ вопросовъ, съ какого права я хотѣлъ взять партію ее для ея сестры, объявила мнѣ, что сестра этой роли ни учить, ни играть не будетъ, потому что она ей безраздѣльно принадлежитъ! Съ женщинами логика мѣста не имѣетъ. Увѣщанія мои, чему былъ свидѣте-

[1]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, № 10169.

[2]) Переводная драма В. Каратыгина. Впервые играна въ Спб. въ 1835 г.

лемъ Александръ Дмитріевичъ, не имѣли успѣха, а по музыкальной партіи, во всей нашей труппѣ, никто кромѣ Эйзерихъ съ нею не сладитъ, да и то придется многое еще измѣнять? Обстоятельство это сдѣлалось слишкомъ извѣстно по сценѣ, почему и осмѣлился представить оное на благоусмотрѣніе В. П. [1]).

24 Генваря.

Вчерашняго числа былъ данъ первый нашъ маскарадъ, съ открытіемъ вновь отдѣланныхъ двухъ залъ, съ правой стороны, и одной небольшой, съ лѣвой. Большая, съ лѣвой, подлѣ Царской Ложи, по безпечности, нашего архитектора, все еще безъ полу. Прекрасное освѣщеніе, свѣжесть залъ, славные оркестры бальной музыки, заслуживали бóльшаго числа посѣтителей! Сбору было 492 р. сер. Грустно было видѣть, что ни въ коня былъ кормъ! Какое то внутреннее чувство заставило меня жалѣть о той пламенной заботливости В. П. къ удовольствіямъ москвичей! Не стоятъ они того! Запереть бы ихъ въ бутафорскую комнату и заставить ихъ плясать бычка! Изъ такъ называемаго въ Москвѣ аристократическаго круга, не скажу, что ни одна душа, но ни одно тѣло не пріѣхало, хотя изъ любопытства и хотя ничто не отвлекало. Изъ городскихъ властей на минуту заглянулъ Цынскій и оставался Брянчаниновъ и Брантъ-Пожаръ! Не съ съ кѣмъ было поклониться! Большая половина жаловалась, что дорого. Нѣкоторыя, я думаю, жалѣли, что слишкомъ свѣтло! Не многія раздѣляли со мной внутренній душевный возгласъ: слава и честь Александру Михайловичу, дай Богъ ему здоровья и пошли Господь ему терпѣнья!! — Кстати объ изящномъ въ Москвѣ, доложу В. П., что предчувствіе мое сбылось: Мочаловъ поступилъ, какъ русскій холопъ, взялъ свое и послѣ бенефиса, на другой же день лежалъ, какъ стелька пьянъ! Вчера еще съ какими то студентами пилъ мертвую чашу. Перебуравилъ весь репертуаръ нынѣшней недѣли и разрушилъ всѣ предположенія мои на Масляницу.—Нынче, говорятъ, очеловѣчилъ, но едва ли это прочно!—Вчера давали «Глинскую» съ Леонидовымъ. Роль Маріи играла въ первый разъ Усачева и была очень

[1]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

не дурна.—На Маломъ театрѣ въ бенефисъ г. Кресси всего казеннаго сбору 406 р. 60 к. сер., гораздо менѣе всѣхъ бенефисовъ. Бенефиціантка была слаба въ драмѣ «d'Extase» [1]) и еще хуже въ «Penitents blancs» [2]). Всѣ пьесы очень слабо принимали. Только нѣсколько покровителей ее вызвали и одѣта была во всѣхъ пьесахъ превосходно. Ланской [3]), говорятъ, уже кряхтитъ отъ ея гардероба! Нашихъ француженокъ заставляетъ теперь изъ шкуры лѣзть Дегранжъ [4]), которая, не знаю зачѣмъ, живетъ все здѣсь, всякій день бываетъ въ первомъ бенуарѣ и франтитъ немилосердно. Я полагаю, что она совсѣмъ раззоряется! Валтеръ увѣрялъ меня, что будто ожидаетъ позволенія здѣсь играть на сценѣ! Не знаю, каково она играетъ, но насмѣшками много конфузитъ нашихъ актрисъ! Въ слѣдующее воскресенье второй маскарадъ нашъ не можетъ состояться, по случаю большой Томболы въ залѣ Дворянскаго собранія съ маскарадомъ. Придется отложить до середы на Масляницѣ. Это праздникъ и, вѣроятно, будетъ довольно. Кларнетистъ нѣмецкаго оркестра Г. Шеферъ желалъ бы остаться въ Москвѣ [5]), если В. П. удостоите принять его къ Московскому театру. Желательно было бы удержать его здѣсь, тѣмъ болѣе, что Титовъ отъ старости и отъ утраченныхъ силъ, совершенно теряетъ амбушюръ! Можно бы даже еще одного кларнетиста поблагодарить изъ оркестра! На представительство о Шеферѣ позвольте ожидать милостиваго разрѣшенія В. П. [6]).

На эти письма послѣдовалъ обстоятельный отвѣтъ Гедеонова. Вотъ что онъ писалъ Верстовскому 6 Февраля:

---

[1]) Драма-водевиль въ 2 акт. M. M. Lockroy et Arnould.

[2]) Vaudeville en 2 a ctes par Varner.

[3]) Николай Никитичъ, жилъ на М. Дмитровкѣ, въ д. Шиловскаго.

[4]) Аполонія Д. (Desqranges), служила Дирекціи дважды: сначала съ 1841 по 1843 г., потомъ съ 1846 по 1850 г. Особа она была расточительная, ибо дѣла Дирекціи полны недоразумѣніями Д. съ ея кредиторами. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. №№ 8648 и 10683).

[5]) Филиппъ Ш. принятъ на службу въ 1839 г., переведенъ въ Москву въ Январѣ 1844 г. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 8199).

[6]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

По послѣдней вѣдомости о сборахъ съ 24 по 31 Генваря [1]), я къ удовольствію моему вижу, что общій результатъ ихъ превышаетъ сложность прошедшаго года, и полагаю, что съ таковымъ же успѣхомъ пройдутъ сборы и на масляной недѣлѣ, я заранѣе благодарю васъ за полученные въ этомъ случаѣ распоряженія. Только мнѣ кажется, что по выздоровленіи Леонидова послѣ 14 Декабря, онъ не довольно былъ занимаемъ и оставался почти три недѣли безъ дѣла, впрочемъ, вѣроятно, были на это уважительныя причины, кромѣ того только, чтобы дать Мочалову показаться до своего бенефиса. Пьесы «Велизарій» и «Заколдованный домъ», принесшія при представленіи ихъ сборовъ каждая болѣе 900 р. сер. сыграны только по одному разу, а между тѣмъ множество пьесъ съ Мочаловымъ не доходили и до 400 р., почему, при соображеніи сего и рождается заключеніе, не было ли бы полезнѣе скорѣе повторить сіи, доказавшія успѣхъ представленія, нежели играть уже избитыя, и возобновлять прежнія, какъ «Желѣзная маска» [2]), принесшая въ первый разъ сбору только 393 р. — Бенефисъ Мочалова, сыгранный 21 Января, не повторенъ и если это произошло, какъ и прежде весьма часто случалось отъ извѣстной болѣзни г. Мочалова, то тѣмъ менѣе въ послѣдніе дни должно было на него надѣяться, чтобы не потерять ни одного спектакля [3]).

Указаніе Гедеонова на бездѣятельность Леонидова, была вызвана жалобой послѣдняго на Московское начальство. Собственноручное письмо Леонидова Директору Театровъ отъ 1 Февраля это подтверждаетъ: «Честь имѣю донести В. П., что появленіе мое на службу послѣ болѣзни, исполнилось 14 Декабря, но съ того времени до нынѣшняго дня, я сыгралъ только двѣ драмы «Велизарій» и «Заколдованный домъ», которые были приняты публикою прекрасно и принесли хорошій сборъ (не взирая на то, что онѣ были розыграны съ одной репетиціей на сценѣ, и въ грязныхъ,

---

[1]) Въ промежуткѣ съ 24 Янв. по 31 въ собраніи нѣтъ писемъ Верстовскаго.

[2]) Старинная мелодрама, пер. Краснопольскаго. Сыграна впервые въ Спб. въ 1806 г.

[3]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

дурныхъ костюмахъ). Однакожъ, не смотря на хорошій сборъ и успѣхъ драмъ, на истинное мое стараніе служить—я нахожуся празднымъ и даже сегодняшняго числа (1 Февраля) въ утреннемъ спектаклѣ у меня отняли уже вторично день и замѣнили комедію «Кинъ», драмою «Отецъ и дочь» съ г. Мочаловымъ, который во всѣ праздничные дни не сдѣлалъ ни одного порядочнаго сбора. И потому осмѣливаюсь попросить В. П., что, если я не имѣю въ глазахъ здѣшнихъ распорядителей своего собственнаго амплуа и долженъ болѣзненными днями г. Мочалова пользоваться, дозвольте лучше мнѣ быть помошникомъ [1]) г. Каратыгина 1-го; я буду у него учиться моему искусству, а здѣсь я только терзаю себя. Остаюсь въ надеждѣ на милостивое разрѣшеніе В. П. Преданный вамъ актеръ Леонидовъ [2]).

Письмо Директора еще не успѣло дойти до Москвы, когда въ Спб. получено было новое письмо Верстовскаго отъ 7 февр. «Масляница наша кончилась благополучно, пишетъ онъ, какъ въ отношеніи сборовъ, такъ равно и въ отчетливомъ порядкѣ сцены, въ особенности по части машиниста, также и костюмера. Не бывало еще для нихъ обоихъ столь тяжелой масляницы и у нихъ все шло прекрасно, о чемъ и далъ я имъ слово донести В. П. Сборами мы перещеголяли прошлаго года масляницу и зашибли лишку тысячи за 2 серебромъ и все благодаря русскимъ спектаклямъ. Нѣмецкія были слабѣе прошлогоднихъ, французы очень сѣтовали за то, что ихъ изъ нынѣшней масляницы я нѣсколько повытѣснилъ, но нынѣшній опытъ доказалъ, что ихъ на масляницу вовсе пускать не должно. Въ тѣ дни, въ которые они дѣлывали въ старые годы по полтораста цѣлковыхъ, въ тѣ самые дни русскіе дѣлали по 700. Мнѣ даже жаль и досадно, что имъ были отданы суббота и четвергъ, въ которые бы русскіе спектакли сдѣлали бы не то, что они. Съ половины масляницы выздоровленіе Мочалова побудило меня измѣнить репертуаръ и отъ старыхъ трагедій, какъ-то отъ «Желѣзной маски» и «Коварство любви» трещалъ

---

[1]) Орѳографія подлинника.

[2]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

театръ. Раздѣленіе ролей Санковской и Ворониной дало возможность дать на масляницѣ болѣе танцевъ. За дряхлостью силъ Санковской, въ «Карлѣ Смѣломъ» тирольскій танецъ танцовала Литавкина съ Санковской 2-й [1]) и была очень недурна и что удивило меня, такъ была принимаема публикой, какъ еще не принимали и Ворониной, которая въ свою очередь довольно поломалась! Харламовой было опять отпущено нѣсколько шлепковъ, и кажется, изъ прежняго источника. Г. Мухинъ [2]), сидѣвшій въ креслахъ, замѣтилъ того же коновода, который по прежнему командуетъ студентами! Столкнувшись съ отцомъ Тернева я началъ ему выговаривать и онъ въ оправданіе своего помёта, увѣрялъ меня, что это дѣлалъ не сынъ его, а сенаторъ Мартыновъ [3]). — Въ послѣдній день масляницы была дана опера «Жизнь за царя», въ ней роль Вани играла въ первый разъ Эйзерихъ и хотя была несравненно слабѣе Михайловой, но пѣла весьма не дурно и публика послѣ дебютантки Коняевой, ей очень обрадовалась и хорошо очень ее принимала.—Маскарадами нашими мы похвастаться не можемъ: первый далъ 280 руб. 50 к. с., другой 216 р. 88 к. Ничто не препятствовало этимъ двумъ вечерамъ, а было мало. Если бы не дали мы своимъ фигуранткамъ и нѣмецкимъ хористкамъ гратисныхъ [4]) билетовъ, то вовсе не было бы дамъ. Въ боковой залѣ изъ нашихъ составилось нѣсколько кадрилей, чѣмъ танцы и кончились!

Цынскій все напиралъ, чтобы каждый кавалеръ могъ привести двухъ дамъ даромъ и опять запѣлъ старую пѣсню, что разговаривая со многими

---

[1]) Сестра балерины; въ Архивѣ Дирекціи Имп. Т. имѣется дѣло, возникшее по жалобѣ С. на балетмейстера Герино въ оскорбленіи ея словами. Директоръ Театра Гедеоновъ назначилъ разслѣдованіе, кот. доказало правоту С. Тогда Гедеоновъ предложилъ Герино извиниться передъ С. публично, что и было исполнено, чѣмъ, по рапорту Управляющаго конторой, С. осталася «довольною» (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 9262).

[2]) Александръ Ефрем. Тит. Сов. прежн. его титулъ Секретарь при Директорѣ. (См. переписку его съ Гедеоновымъ въ Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121 д. № 11986).

[3]) Николай Петровичъ, Тайный Сов., назначенъ въ Сенатъ, по 8-му Дек. въ 1839 г.

[4]) т. е. даровыхъ.

купцами, слышалъ ихъ жалобу, что для большихъ семействъ цѣны очень дороги [1])! Во избѣжаніе большихъ расходовъ, я бы думалъ освѣщать только боковые залы, не трогая середней. Тогда достаточно было бы одного оркестра и публика была бы сосредоточена! Расходы же освѣщенія и вечеровые превосходятъ 400 р. сер. въ обоихъ маскарадахъ. При семъ и. ч. представить составъ нашего консерта съ живыми картинами [2]), который объявленъ на слѣдующее воскресенье 13 Февраля. Г. Валкеръ говорила мнѣ, что она хотѣла бы еще остаться въ Москвѣ и потому дозволите ли В. П. участвовать въ казенныхъ консертахъ и на какомъ положеніи? По большому уваженію ее таланта здѣшней публикой, она намъ была бы не безполезна.—Прилагаемая при семъ пьеса и даже просьба самого автора [3]), доставитъ В. П. вѣроятно много развлеченія и заставитъ Васъ посмѣяться, почему я и принялъ смѣлость препроводить оную, начавъ было подчеркивать мѣста особаго интереса. Изъ оной пьесы изволите усмотрѣть, каковы у насъ выходятъ учители изъ студентовъ [4]).

---

[1]) Входъ въ залу стоилъ одному кавалеру 1 р. 50 к. с., съ дамой 2 р. с., съ двумя дамами 2 р. 50 к. с., кромѣ того были ложи, кот. оплачивались начиная съ 5 р. с. до 9 р. с.

[2] и [3]) Приложеній нѣтъ въ дѣлѣ.

[4]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.



«ПРОФЕССОРЪ СТОРИЦЫНЪ» Л. АНДРЕЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 2.

ніями совсѣмъ изъ другого источника, и разрушилъ почти безъ слѣда первоначальную стихотворную оболочку. Но, во первыхъ, это показываетъ намъ только, что сочинитель работалъ безъ всякихъ книгъ, полагаясь на одну только свою память. Во вторыхъ, такія сильныя искаженія вовсе не являются обязательными.

Эта самая сценка играется на сѣверѣ въ трехъ разныхъ варіантахъ. Одинъ называется «Шайка разбойниковъ», а два остальные носять общее заглавіе «Шайка», причемъ редакціи отличаются другъ отъ друга только тѣмъ, что одна подробнѣе, а другая короче. Несмотря на значительныя отличія, существующія между этими тремя варіантами и по составу дѣйствующихъ лицъ и по плану фабулы, въ каждомъ изъ нихъ есть монологъ, представляющій собой пересказъ Пушкинскихъ «Братьевъ-разбойниковъ», а въ пространной редакціи той же «Шлюпки» сначала этотъ пересказъ входитъ въ первый монологъ самого Атамана, а затѣмъ его же произноситъ Егерь, причемъ на этотъ разъ первоначальный текстъ Пушкина сохраненъ гораздо лучше, постороннихъ вставокъ значительно меньше и даже Пушкинскій стихъ мѣстами уцѣлѣлъ вполнѣ исправно.

Во всѣхъ трехъ сценкахъ передъ нами шайка разбойниковъ; они разсказываютъ про свои подвиги, вербуютъ новыхъ членовъ, причемъ атаманъ обычно груститъ и катается на шлюпкѣ подъ звуки пѣсни «Внизъ по матушкѣ по Волгѣ», чтобы разсѣять свою тоску. Тоска эта романическаго происхожденія. Атаманъ страдаетъ отъ нераздѣленной любви. Въ одномъ варіантѣ атаманъ зоветъ есаула и приказываетъ привести ему Раизу. Раиза, представляемая переодѣтымъ парнемъ, входитъ, атаманъ привѣтствуетъ ее, но Раиза отвѣчаетъ: «Фу, жить на свѣтѣ не могу и тебя, атаманъ, не полюблю». Атаманъ у ней проситъ цвѣтокъ, Раиза говоритъ: Возьми мою прекрасную розу.

И оставь меня въ покоѣ.

Атаманъ.

Ахъ прекрасная Раиза!
Ты стала дорогія шубки покупать,
Тебя сталъ Коршунъ въ губки цѣловать.

Въ наказаніе за это атаманъ грозитъ выдать «подлую дѣвченку замужъ за стараго старичонку» и зоветъ Приклонскаго. Тотъ появляется и, исполнивъ волю атамана, женится на Раизѣ, но та и отъ него отворачивается. Тотъ пристаетъ, что у ней на груди? Раиза гонитъ его и грозитъ позвать полицейскаго, какъ ни курьезна такая угроза въ обстановкѣ разбойничьяго стана. Но Приклонскій настаиваетъ и наконецъ Раиза признается, что это медальонъ, который ей дала мамаша. На вопросъ, кто былъ у нея папаша, Раиза отвѣчаетъ: Приклонскій. Тотъ такимъ образомъ въ Раизѣ находитъ свою дочь и они удаляются.

Въ «Шайкѣ разбойниковъ» мѣсто медальона занимаетъ цѣпочка и тамъ дѣвица (имени у ней нѣтъ) точнѣе помнитъ свою родословную. Она говоритъ, что ея отецъ «господинъ Преклонскій, родившійся отъ господина Дубрынскаго». На этотъ разъ почему-то отецъ закалываетъ чѣмъ-то передъ нимъ провинившуюся свою дочь и когда ее унесутъ, произноситъ такой монологъ;

О Боже мой, что я надѣлалъ!
Жену убилъ, дѣтей убилъ.
Теперь мнѣ бѣлый свѣтъ не милъ.
Когда птицы крылатыя слетаютъ съ небесъ,
Тогда я въ зимныхъ (?) воскликну:
«Аллахъ помираю».

При этихъ словахъ онъ закалывается саблей. Этотъ характерный образъ мелодраматическаго злодѣя тоже взятъ со стороны и представляетъ собой до нелѣпости доведенное сокращеніе весьма сложнаго мотива, здѣсь въ своемъ упрощенномъ видѣ представляющагося совершенно непонятнымъ и не связаннымъ съ остальной пьесой. Именно потому-то въ другой сценкѣ ему и придали совсѣмъ другой обликъ, а въ третьей выпустили совсѣмъ. Это было бы невозможно, если бы эта роль была тѣсно сплетена съ самой пьесой. Видно, такой ужасный поступокъ Приклонскаго засѣлъ въ народной памяти, а его причины остались непонятными и потому исчезли безъ слѣда.

Какъ ни велико вліяніе Пушкинской поэмы на всѣ три сѣверныхъ варіанта этой пьесы, она можетъ обходиться и безъ всякихъ заимствованій изъ Пушкина. Это доказываетъ лучше всего запись барона Н. В. Дризена въ Ряжскомъ уѣздѣ, Рязанской губерніи. По его словамъ, «авторъ пьесы крестьянинъ д. Борисовки, Кирилла Макунинъ, неграмотный. Фабула взята со словъ брата, вычитавшаго ее въ «Родномъ Словѣ», экспозиція сочинена Макунинымъ совмѣстно съ однодеревенцами».

Пьеса эта (напечатана въ «Матеріалахъ» бар. Н. В. Дризена стр. 267 сл. л.) не заключаетъ въ себѣ выдержекъ изъ Пушкина, но связь съ сѣверными варіантами «Шлюпки» несомнѣнна и они даютъ кой какое поясненіе къ рязанской записи. Въ ней, напримѣръ, товарищъ атамана носитъ странное прозвище: Зарѣзъ Милого: это Зарѣзовъ или Зарѣзъ сѣверныхъ пьесъ; его положеніе и драматическое значеніе совершенно одинаково. Родство между отдѣльными пьесами доказывается, между прочимъ, и тѣмъ, что и въ рязанской записи ухаживанія Атамана за прельстившей его красавицей—здѣсь она называется Марія—получаютъ такой же рѣзкій отпоръ. какой въ сѣверныхъ драмахъ встрѣчаетъ атаманъ, напримѣръ, отъ Раизы

Даже самые первые стихи рязанскаго «Атамана», гдѣ атаманъ, сидя одинъ, говоритъ:

Упала звѣзда съ неба,
Осіялъ весь бѣлый свѣтъ,
А я, атаманъ явился къ вамъ
Зовутъ меня Огонь не марокъ.

встрѣчаются въ первомъ варіантѣ Шлюпки, только тамъ атаманъ сначала созываетъ всѣхъ и затѣмъ говоритъ:

Пала, пала звѣзда съ неба,
И осіяла весь бѣлый свѣтъ.
Не въ которомъ концѣ предмета нѣтъ,

но затѣмъ онъ не называетъ себя, а сразу начинаетъ пересказывать Пушкина: не стая вороновъ слеталась и т. д. Отсюда видна связь сѣверной драмы съ народными пьесами другихъ областей Россіи.

IX.

Итакъ эти три сценки изъ разбойничьяго быта исполняются вовсе не въ однихъ только сѣверныхъ деревняхъ, а составляютъ предметъ забавы и въ другихъ частяхъ Россіи. Несомнѣнно, изъ другихъ мѣстъ проникла на сѣверъ и самая обширная и сложная пьеса тамошняго репертуара «Царь Максимьянъ». Она отличается отъ прежде разсмотрѣнныхъ прежде всего своими значительными размѣрами. Въ то время какъ «Параша» занимаетъ въ печатномъ текстѣ всего 4 страницы, эта пьеса растянулась на цѣлыхъ 47 страницъ. Такъ же сложна она и по составу вошедшихъ въ нея наслоеній самого различнаго происхожденія. Но пьеса эта записана во многихъ мѣстностяхъ, и потому ее удалось изучить гораздо лучше, такъ что здѣсь можно удовольствоваться однимъ только подведеніемъ итоговъ ея изученія.

Въ основу этой комедіи легла пьеса о Максимиліанѣ и Адольфѣ на сюжетъ о гоненіяхъ царя язычника Максимиліана противъ своего родного сына христіанина Адольфа. Это основное ядро нашей народной комедіи по своему стилю и по формѣ примыкаетъ къ ряду пьесъ стариннаго театра и подобно многимъ изъ нихъ представляетъ собою передѣлку какого-нибудь романа. Такихъ передѣлокъ мы имѣемъ не мало, такъ, напримѣръ, извѣстное дѣйствіе о князѣ Петрѣ и Златыхъ Ключахъ является передѣлкой извѣстнаго, въ свое время такъ распространеннаго, французскаго романа о Петрѣ, графѣ Прованскомъ, и Магелонѣ, принцессѣ неаполитанской, причемъ оригиналъ этого романа возникъ въ половинѣ XV в. Такое чисто книжное происхожденіе многихъ пьесъ народнаго репертуара можно наблюдать на очень извѣстной и интересной интермедіи Еврея съ Русиномъ, которая и по общему своему содержанію и по отдѣльнымъ подробностямъ стоитъ въ связи съ цѣлымъ рядомъ произведеній восточной и западной книжной письменности.

Вѣроятно, на книжной почвѣ такія пьесы впервые возникали ради школьныхъ спектаклей нашей старинной бурсы, затѣмъ оттуда школьники разносили ихъ по городамъ, мѣстечкамъ и селамъ, гдѣ уже народная

среда, усваивая это занятное и поучительное зрѣлище, отъ себя вносила много подробностей, самымъ тѣснымъ образомъ спаявшихъ это иноземное по своимъ корнямъ произведеніе съ мѣстными интересами и потребностями.

Такъ, въ Чевуевскомъ обществѣ, на Онегѣ, старики просятъ у царя Максимиліана отпѣть усопшее тѣло. Тотъ позволяетъ и старики сначала поютъ:

Разъ въ крещенскій вечерокъ дѣвушки гадали,
За ворота башмачекъ, снявъ съ ноги, кидали,

а затѣмъ между ними происходитъ такой діалогъ:

Второй старикъ. Ты гдѣ прежде служилъ?
Первый старикъ. Я служилъ на кораблѣ «Туманъ».
Второй старикъ. А за кого ты тамъ былъ?
Первый старикъ. За комендора.
Второй старикъ. А что у васъ тамъ было?
Первый старикъ. У насъ много кое-чего было:

Были у насъ орудія дубовыи,
Двадцати пяти дюймовыя,
Заряжающія съ дула.
Заряжали ядромъ, а поджигали фитилемъ,
Какъ зарядятъ ядромъ, да пыжь забьютъ,
А за него перлень привьютъ;
Да человѣкъ пятьдесятъ и ухватятся за него.
Какъ выстрѣлятъ, такъ и улетятъ вмѣстѣ съ пыжемъ,
А сзади за ядромъ, это у насъ спасительное средство.
А ты, гдѣ, Мокей, служилъ?

Второй старикъ. Я служилъ на кораблѣ «Сильвестрѣ».
Первый старикъ. А большой былъ у васъ «Сильвестръ».
Второй старикъ. У насъ былъ «Сильвестръ» на семнадцать верстъ.

У насъ и на марсахъ можно было жить,
На дюнѣ былъ питейный домъ, а на гротѣ тамъ харчевня,
На крюсели тамъ была лавочка артельна,

Мы по брасамъ и ходили,
Сорока мы наградъ вино носили,
Тамъ на харчевняхъ мы попьемъ,
А на крюйсель обѣдать пойдемъ.

Первый старикъ. А ты за кого тамъ былъ?
Второй старикъ. Я тамъ былъ за боцмана.

Многіе исполнители такихъ пьесъ, какъ указано выше, служили во флотѣ и вотъ совершенно на этотъ разъ самостоятельнымъ припоминаніемъ изъ своего личнаго прошлаго и является эта бесѣда, отражающая съ достаточной яркостью интересы и исполнителей и ихъ публики. Но и сюда проникаютъ съ одинаковой свободой вставки изъ литературныхъ произведеній. Такъ палачъ Братбеусъ—стоитъ обратить вниманіе уже на одно его имя—говоритъ:

Среди полей необозримыхъ
И лѣсовъ неустрашимыхъ,
Въ чистомъ небѣ, въ облакахъ,
Въ волокнистыехъ стадахъ,
Изъ-подъ неба, изъ-подъ звѣздъ
Вотъ и я, палачъ, явился здѣсь.
Но не подумайте, господа, что я изъ темницы,
Я изъ тѣхъ мѣстъ,
Гдѣ лѣсъ выше небесъ.
Я палачъ, я Братбеусъ.

Отмѣчено, что середина этого монолога выхвачена изъ знаменитой части Лермонтовскаго «Демона»:

На воздушномъ океанѣ,
Безъ руля и безъ вѣтрилъ,
Тихо плаваютъ въ туманѣ
Хоры стройные свѣтилъ.
Средь полей необозримыхъ,
Въ небѣ ходятъ безъ слѣда
Облаковъ необозримыхъ
Волокнистые стада.

Дальше появляется на сцену Дахмара и говоритъ:

Отецъ, отецъ, душа милая,
Отецъ ты пощади меня,
Аль ты не видишь мои слезы,
Онѣ не первы у меня.
Отецъ, отецъ, оставь угрозы,
Дочь Дахмару не брани.
Супругъ мой взятъ сырой землею.
Другому сердце не отдамъ.

И здѣсь правильно указана связь съ извѣстной мольбой Лермонтовской Тамары, причемъ ея имя, мало извѣстное въ народной средѣ, легко могло уступить мѣсто имени Дагмары, тоже иностранному, но зато извѣстному морякамъ, хотя бы потому, что оно часто служитъ для наименованія морскихъ яхтъ.

Предшествующее изложеніе далеко не исчерпываетъ того богатѣйшаго и во всѣхъ отношеніяхъ поучительнаго матеріала, какимъ является собраніе народныхъ драмъ. Это должно составить задачу болѣе спеціальныхъ изученій. Мой замыселъ иной: показать на нѣсколькихъ примѣрахъ, что среди народа и до сихъ поръ бытуютъ наиболѣе первичныя формы драматическаго творчества, и что онъ умѣетъ пользоваться драмой для удовлетворенія своихъ художественныхъ потребностей и для выраженія своихъ общественныхъ воззрѣній и настроеній. На ряду съ этимъ къ нему проникаютъ либо черезъ книгу, либо черезъ сцену народныхъ или солдатскихъ спектаклей отзвуки и книжной литературы, отъ жалкаго водевиля до чудныхъ созданій Пушкина и Лермонтова, къ которымъ народъ прибѣгаетъ совершенно безсознательно, не давая себѣ ни малѣйшаго отчета на счетъ происхожденія этихъ частей своего представленія и личности ихъ творцовъ. Такъ литература, вышедшая въ свое время изъ родника безыскуственнаго народнаго творчества и поднявшаяся до высшей вершины совершенства, затѣмъ снова возвращается къ народу.

Но въ тоже самое время тотъ подборъ, который народъ дѣлаетъ, усвояя себѣ одни мотивы книжнаго творчества, и отметая другіе, служитъ цѣннымъ матеріаломъ для изученія народныхъ вкусовъ, воззрѣній и потребностей. Вотъ почему указанный матерьялъ, пожалуй, одинаково любопытенъ, какъ для ученаго изслѣдователя, такъ и для практическаго дѣятеля въ области народнаго театра: здѣсь можно прекрасно усмотрѣть, что занимаетъ вниманіе народа и что онъ особенно хорошо усваиваетъ.

ТЕАТРЪ ВЪ РОССІИ ПРИ ИМПЕРАТРИЦѢ АННѢ ІОАННОВНѢ.

В. ВСЕВОЛОДСКАГО-ГЕРНГРОССЪ [1]).



РУГАЯ записанная сцена относится къ комедіи «Переодѣвки Арлекіновы», также 1733 года, и прекрасно характеризуетъ остроуміе своего времени.

Въ этой сценѣ Бригеллъ пишетъ письмо подъ диктовку Арлекина, а Смералдина, думая, что письмо предназначается его любовницѣ, диктуетъ ему вставки, искажающія смыслъ письма.

Писмо.

Арл. *(говоритъ Брігеллу, чтобы онъ писалъ).* Любезнѣйшая моя матушка.

Смер.—бездѣльница, непотребная.

Брігеллъ (*не зная, что то Смералдіна, удивился о томъ тітулѣ, спрашиваетъ у Арлекіна*)—матери своеи?

Арл.—матери моеи, пиши.

Писмо—я вамъ посылаю чрезъ сіе.

---

[1]) См. «Ежегодникъ» Имп. т., вып. III, 1913 г.



«ПРОФЕССОРЪ СТОРИЦЫНЪ» Л. АНДРЕЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 2.

Смер.—моръ, которои бы тебя убилъ.

Брігеллъ (*такъ-же, какъ выше*),—матери своеи?

Арл.—да; матери моеи; пиши тока.

Писмо—кузовъ полнои.

Смер.—смертоносныя отравы.

Брігеллъ (*Арлекіну*)—матери своеи?

Арл.—какъ терпѣть! матери моеи.

Писмо—колбасъ, и другихъ вещеи.

Смер.—чтобъ тебѣ трѣснуть.

Брігеллъ (*Арлекіну*)—матери своеи?

Арл.—да; да; матери моеи.

Писмо—чтобы вамъ то кушать.

Смер.—съ палачомъ, которои бы тебя кнутомъ охліоснулъ.

Брігеллъ—матери своеи?

Писмо—поклонись батюшкѣ...

Сперал.—которой повѣшенъ

Бріеллъ.—матери моей

Арл.—ещо таки матери моей

Писмо—и прошу васъ о вашемъ...

Смер.—проклятіи.

Брігеллъ—матери своеи?

Арм.—матери моеи.

Писмо—вашъ сынъ.

Смер.—и всего общества.

Писмо.

Арл.—Арлекинъ батоккіо.

Смер.—шпіонъ публичнои во всемъ городѣ.

Обратимся теперь къ интермедіямъ на музыкѣ. Въ нихъ, обыкновенно, участвуютъ два лица: буфонша и буфъ; буфонша—молоденькая, лукавая, веселая; буфъ—старый, толстый, неуклюжій, некрасивый и надѣленный какой-нибудь забавной страстью: ревностью, скупостью, самовлюбленностью

и т. п. Раздѣлены интермедіи на 2—3,—смотря по тому, сколько актовъ было въ комедіи, въ антрактахъ которой они исполнялись,—очень короткихъ сцены, полныхъ переодѣваній и другихъ хитростей. Большая часть діалога ведется разговорной рѣчью и поются только куплеты лирико-комическаго характера. Развязка всегда веселая, благополучная. Само собой, при всемъ своемъ разнообразіи интермедіи похожи одна на другую не менѣе, чѣмъ комедіи. Для характеристики приведемъ двѣ изъ нихъ въ выдержкахъ.

Интермедія «Подрятчикъ оперы въ островы канаріискіе», игранная въ Петербургѣ въ 1733 году, рисуетъ очень граціозную и комическую картину изъ театральной жизни. Въ интермедіи «полагается такъ, что господинъ Ніббіи пріѣхалъ въ Італію, чтобы набрать цѣлую артѣль пѣвчихъ какъ мужеска, такъ и женска пола, на новый театръ въ канаріискихъ островахъ; и что онъ прибылъ къ госпожѣ Доринѣ славной Музыканткѣ для договору съ нею. Прочее все кріtіка (то есть охулка) характеровъ, которые имѣли, оные обоего пола люди театральные». Интермедія начинается тѣмъ, что Дорина готовится принять въ себѣ Ниббія. Ее заботитъ вопросъ о томъ, чтó бы спѣть ему. «Въ ожиданіи протвержу я нѣкоторыя кантады (пересматриваетъ она многія бумаги музыкантскія). Эта очюнь мудрена, а эта стариннаго Аутора безъ трелеи, колѣнъ, и безъ знаковъ, что весьма противно нынѣшнеи школѣ, которая украшаетъ всякое слово трелями». Приходитъ Ниббій и, послѣ ряда комплиментовъ и привѣтствій, говоритъ о цѣли прибытія. «Я уже въ четыри, или пять мѣстъ призываюсь, отвѣчаетъ Дорина; но не смотря на то, я вамъ хочу служить; только, чтобъ вы мнѣ дали хорошія, и надлежащія денги».—Я не таковъ, моя госпожа, какъ прочіе подрятчики, отвѣчаетъ Ниббій. Мнѣ деньги ничто; а сыплюя ими безъ щоту.—«Такъ мы можемъ заключить нашъ контрактъ; однако есть еще другая трудность».—Какая, моя госпожа?—«То есть, что я не знаю тамошняго языка; и что меня тамъ не будутъ разумѣть».—Нѣтъ въ томъ вамъ никакои трудности, потому что слогъ рѣчеи въ оперѣ ни зачто людямъ; смакъ уже нынѣ въ томъ перемѣнился; довольно, чтобъ хорошо было пѣто, а на слова не смотрятъ.—«Я беруся за Аріи; но что до Рецытаівъ,

то другое дѣло».—«Противно, сударыня; въ Рецітатівахъ вы можете говорить какимъ нибудь языкомъ. Вы знаете, что когда онѣ поются, тогда люди межъ собой разговариваютъ». Для пробы Дорина поетъ Ниббію и, въ свою очередь, желая быть любезной, проситъ спѣть и его. Предлагая спѣть кантату своего собственнаго сочиненія Ниббій говоритъ: «я имѣю удобность къ тому такъ жестоку и велику, что въ одинъ мѣсяцъ, въ моеи землѣ, сочинилъ я пятнадцать Оперъ». Ниббій поетъ, Дорина надъ нимъ хохочетъ; влюбившійся старикъ таетъ и быстро соглашается на всѣ ея условія. «А сверхъ моей платы, говоритъ она, вы должны мнѣ будете давать сорбеты, кофе, сахаръ, чаи, доброи шоколатъ съ ванільею, табакъ севільскои, и брезільскои; да еще, на меньшои конецъ, два подарка въ недѣлю».—Все это не много, отвѣчаетъ восторженный импрессаріо.

Какъ мы видимъ, содержаніе этой интермедіи, дѣйствительно, является «охулкой» театральныхъ нравовъ и, быть можетъ, критикой на отношеніе къ италіанскимъ спектаклямъ именно русской публики.

Другая интермедія на музыкѣ, подъ названіемъ «Посадскои дворянинъ», представлена въ 1734 г.

ПЕРЕЧЕНЬ ВСЕЯ ІНТЕРМЕДІИ.

Лаурінда молодая дѣвица добрыя породы, хотя вытьти за мужъ за богатого человѣка, сама будучи убога, намѣряется то учинить съ посадскимъ человѣкомъ Венезіемъ, которои показывая себя знатнымъ человѣкомъ, подаетъ еи способъ, чтобъ учинить свое намѣреніе. Видимо то имѣетъ быть, какъ она въ томъ поступила, чрезъ чтеніе інтермедіи.

Дѣйствующія лица: { Лаурінда и Ванезіи.

ІНТЕРМЕДІЯ ПЕРВАЯ.

Лаурінда въ мужскомъ платьѣ. По томъ Ванезіи.

Л.—Переодѣвшися въ сіе платье, дожидаюся я Венезіа; да и надѣюся, что я могу быть его женою. Мое намѣреніе совершиться имѣетъ

посредствомъ бала, и оружія. Я не имѣю пожитковъ, но не разума. Отецъ Ванезіевъ былъ хорошіи гражданинъ; а я такъ же. Венезіи самъ старъ; это правда. Но я смотрю на его деньги. И хотя пороки въ немъ великіе имѣются; токмо я ихъ щитаю за ничто, и подлинно за ничто, по тому что здѣсь, и вездѣ, кто не имѣетъ денегъ, того не почитаютъ.

* * *

Деньги такое есть нѣчто,	La monete e un certo che,
которое нынѣ все можетъ;	ch'oggi giorno tutto puo;
Вездѣ удачное, и все дѣлаетъ.	Tutto spunta, et tutto fa.
* * *	* * *
Тѣ нравны другимъ, такъ ли и мнѣ;	Piace agl'altri, et piace a me
и понеже я оныхъ не имѣю,	et perche ponera io uon l'ho
то люблю тѣхъ, которые имѣютъ.	Vado intorno ad un che l'ha.
* * *	* * *

В. Извольте меня извинить, Лауринда, что вы меня долго ждали, и что я васъ принимаю неодѣвшись.

Л. Вы меня хотите въ стыдъ привесть многою вашею учтивостію.

В. Извольте посмотрѣть, но сколько мнѣ писемъ надлежало отвѣтствовать; во всѣхъ этихъ писано о любви отъ прекраснѣйшихъ госпожъ.

Л. Мнѣ кажется, что уже пора учиться.

В. Правда; Ты хорошо говоришь.

Л. Извольте скинуть шлафрокъ съ себя.

В. Вотъ тебѣ и скинулъ.

Л. Извольте, сударь взять рапіръ въ руки.

В. Вотъ я уже и стою на своемъ мѣстѣ.

Л. Извольте подождать.

В. Я жду.

Л. Надлежитъ поступать порядкомъ. Извольте стать какъ водится; плюите; лѣвое колѣно надобно больше согнуть, а правое крѣпче держать.

В. Хорошо ли такъ, господинъ учитель?

Л. Такъ, хорошо; еще и очюнь изрядно; только надобно закрыть получше грудь.

В. Такъ ли?

Л. Такъ.

В. Я хочу ужъ разить.

Л. Благоволите подождать.

В. Я жду.

Л. Намѣряя ударъ, вы должни въ томъ самое время двигать рукою ногою, и всѣмъ тѣломъ; извольте беречься; разите.

В. Охъ! постои; я стану какъ надлежитъ.

Л. Нѣтъ; стоите тутъ. Извольте подождать.

В. Я жду.

Л. Поверните не много кисть.

В. Такъ ли?

Л. Такъ. Отдаитесь тотъ часъ.

В. Хорошо ли такъ?

Л. Гораздо изрядно, разите; еще.

В. Охъ!

Л. Нагибаитесь.

В. Я ужъ нагибаюсь, и разгибаюсь.

Л. Диковинка, господинъ Венезіи!

В. Такъ таки, такъ; да нужъ станемъ танцовать, потому что сѣдло, и конюшня насъ дожидается.

Л. Позвольте, чтобъ я вамъ въ томъ услужилъ, и извольте начинать дѣлать четыре Па (ступени).

В. Вотъ я уже сталъ, какъ надобно.

Л. Ахъ, коль изрядно! а вы только что зачали.

(Тутъ стали танцовать)

Плечи назадъ, грудь въ передь; ла, ла, ла, ла, прямо голову.

В. Такъ ли ходитъ эта нога?

Л. Весьма изрядно.

В. А эта?

Л. Такъ, какъ надлежитъ. Нужъ сударь; извольте держать ногу на сторону.

В. Вотъ и на сторону.

Л. Довольно, довольно. Реверансъ (поклонъ).

В. Ну; какъ вамъ кажется, Лауріндa?

Л. Я примѣтилъ, что вы все перенимаете въ очень краткое время. Пусть здравствуетъ господинъ Ванезіи!

В. Пусть здравствуетъ! и пусть здравствуетъ!

Л. Позволите ли вы мнѣ, чтобъ я вамъ сказалъ нѣкоторую таину.

В. Извольте; безъ чиновъ, безъ чиновъ.

Я. Я буду теперь чинить должность посредственника; только не извольте на меня погнѣваться.

В. Ни какъ; ни какъ; нужъ говори скорѣе.

Л. Извольте подождать.

В. Я жду.

Л. Есть, сударь, одна госпожа, которая чрезъ славу влюбившися въ красоту вашу, выѣхала тихомолкомъ изъ своего отечества, и прибыла въ сей городъ по вечеру.

В. Какъ она называется?

Л. Называется она, госпожа баронша Дорбелла.

В. Мнѣ желается ея утѣшить.

Л. Извольте посмотрѣть на ея портретъ. Какъ вамъ кажется?

В. Она подобна зарницѣ. И только что на ея смотря, душа моя вся въ восхищеніи.

Сладкая стрѣла бога Купідіна!	Dolce stral del Dio bambino!
Прекрасное лице!	Bel visino!
Полное и круглое!	Fresco et tondo!
Глобусъ сердца моего!	Mappamondo del mio cor!
Для тебя я какъ корабликъ!	Per te son qual Navicella
Нѣтъ; какъ цвѣтъ посредѣ поля;	No, qual fiore im mezzo al prato,

Лучше сказать, какъ горлица.	Meglio assai, qual Tottorella,
Увы! какъ рѣка разлившаяся.	Ohibo! qual fiume, che sbocato.
Ахъ! не могу найти сравненія,	Ah! non trovo un parallello,
Чтобъ изобразить мученіе,	Per esprimere il stagello,
Которое Богъ любви мнѣ чинить!	Che di me fa l'dio d'amor.

Л. Вотъ тото изрядно! совершенной дуракъ)! Она васъ посѣтитъ сего дни въ вечеру танымъ образомъ.

В. Мнѣ наипаче надлежитъ увѣрить о моемъ почтеніи ту прекрасную бароншу; и я хочу къ ней поити, и поити самъ своею особою.

Л. Нѣтъ, сударь, не извольте къ ней итьти, потому что она не желаетъ, чтобъ кто изъ людеи ея о томъ догадался, илибъ призналъ нѣчто.

В. Пусть же она чинитъ, какъ изволитъ. Пуска сія госпожа пожалуетъ ко мнѣ, я ея приму въ моемъ кабінетѣ. Да гдѣжъ она? для чево она столь долго медлитъ?

Л. Извольте, сударь подождать.

В. Я ожидаю.

Л. (Моя хитрость хорошо пошла)!

Въ два голоса.

В. Что за жаръ меня разнимаетъ!	Che caldo mi vienne!
не могу тому противиться!	non posso star saldo!
Да гдѣ та Госпожа?	Dou'e la Signora?
Л. Тотъ часъ она прибудетъ.	Fra poco verra.
В. Скажи еи, чтобъ поспѣшала.	Fa, pur che si sbrighi.
Л. Не много потерпите.	Piu flemma vi vuole,
В. И прискажижъ еи между тѣмъ,	Ein tanto le dichi,
что мое сердце болитъ, и что	che il coure mi dole,
голова идетъ въ кругъ.	che il capo mi gira.
Л. Даракъ ужѣ бредитъ.)	Gia il sciocco delira.
В. Нѣтъ, нѣтъ; я не хочу,	No, no; non voglio,
я не могу больше ждать.	non posso aspetta.

Л. Такъ, такъ; надлежитъ весьма ту вамъ ждать.	Si si; li conviene bisogna aspettar.
Л. Она умираетъ по васъ, она не имѣетъ покоя.	Per lei si consuma, non trova mai pace.
В. Правда ли? Я сожалѣю.	E ver? quanto mi piace,
Л. Она становится отъ часу хуже.	Per lei si assottiglia.
В. Бѣдная! 'я хотѣлъ бы къ ней пойти, чтобъ видѣть то.	Povera figlia! andar vi vorrei per far ne la prova.
Л. Это ничемъ не поможетъ.	Non giova, non giova.
В. Любовь растетъ въ моемъ сердцѣ.	L'amor nel mio petto crescendo mi va.
Л. Изволь потерпѣть.	Aspetti.
В. Я терплю; но долго ли еще она замедлитъ?	Aspetto; ma qvanto stara?
Л. Вотъ тотъ часъ она придетъ.	Fra poco verra.
В. Въ мой кабинетъ?	Nel mio Cabinetto?
Л. Да, да.	Si, si.
В. Я поиду ея ждать.	La vò adaspettar.
Л. Извольте итьти ея ждать.	La vada aspettar.

Конецъ первыя Інтермедіи

Въ концѣ 1734 года истекаетъ срокъ контракта съ италіанскими актерами и правительство, желая избѣгнуть перерыва въ театральныхъ представленіяхъ, заблаговременно стало пріискивать новыхъ. Для этого 27 августа 1734 г. были командированы въ Италію два человѣка [1]) однимъ изъ нихъ былъ камеръ-музыкантъ Піетро Миро (Петрилло) [2])—причемъ состоялся указъ «о выдаче бывшему оберъ гоѳмаршалу граѳу Левенволду на отправление выталию двухъ человѣкъ для вывозу ко дворцу Ея Імператорскаго

[1]) Гос. Арх. XIX 182.
[2]) I. v. Stählin. Heigold's Beylagen—IV—84.



«ПРОФЕССОРЪ СТОРИЦЫНЪ» Л. АНДРЕЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 2.

Величества компаніи италианскои комедіи оперы музыкантовъ и комедиантовъ и на содержание въ пути 5000 рублевъ да на дачу имъ напредъ въ задатокъ жалованья 10000 рублевъ итого 15000 рублевъ». Поѣздка Перрилло однако затянулась и, не дождавшись пріѣзда новыхъ актеровъ, 16 декабря 1734 г. «на отправленіе выталію отъ двора италианскихъ комедиантовъ і музыкантовъ и на дачу на два мѣсяца жалованья» было отпущено изъ Соляной конторы 4500 руб.[1]).

Съ отъѣздомъ италіанской труппы, при дворѣ по прежнему остались старые голштинскіе камеръ-музыканты и тѣ изъ италіанскихъ музыкантовъ которые были въ началѣ царствованія Анны Іоанновны, зачислены въ штатъ.

Штатъ, утвержденный 24 апрѣля 1735 г., былъ таковъ [2]):

Италіанскимъ музыкантамъ:

Кастрату Дрееру—12307 р. 50 к., брату его Дрееру—600 р. Верокею—600 р., Васперію — 600 р., Пертичи — 1000 р., Піантониде — 1000 р., Колле—500 р.

Музыкантомъ же:

Басисту Эселту—300 р., фаготисту Фридриху—300 р., гобоисту Деберту—300 р., скрыпачу Вейснеру—400 р., Пинкель—500 р., копису Графту—130 р., капельдинеру Іосифу Рега(ль)скому—600 р., пѣвчей мадамъ Аволіо—800 р., сестрѣ ея пѣвчей же—300 р., мужу оной (Іосифу) Аволіи—400 р., Петру Миро—700 р.

Музыкантомъ же иноземцамъ старымъ двѣнатцати человѣкомъ всѣмъ—3124 р. изъ нихъ же которыя получаютъ жалованья не свыше 200 рублевъ тѣмъ дѣлать ісказны ординарной придворной мундиръ безвычету изъ жалованія:

изъ нихъ капельдинеру одному. . . . . 50 р.

---

[1]) Гос. Арх. XIX—182.
[2]) Общ. Арх. М. И. Дв. 36/1629 № 29).

Трубачамъ:

Четыремъ по—200 р. человѣку, одному — 190 р. и одному — 180 р. итого шести человѣкомъ 970 р.; имъ же сверхъ того дѣлать повсягодно исказны ординарной придворной мундиръ.

валторнистамъ:

Двумъ по—220 р. человѣку, двумъ по—250 р., итого четыремъ—940 р.

литаврщикамъ:

Двумъ Винтерамъ по—200 р. человѣку, да ізъ араповъ одному—100 р., одному—60 р. итого четыремъ человѣкомъ 560 руб.; имъ же сверхъ того дѣлать повсягодно исказны ординарной придворной мундиръ.

Этотъ штатъ пѣвцовъ и музыкантовъ обслуживалъ только куртаги и парадные обѣды и ужины, что же касается спектаклей, то ихъ не было въ теченіе всего начала 1735 года. Само собой, этотъ недочетъ очень чувствовался при дворѣ, успѣвшемъ уже привыкнуть къ театральному зрѣлищу. И вотъ, Императрица затѣяла ставить любительскіе спектакли. Организовывая одинъ изъ нихъ,—она писала 18 марта 1735 г. Ѳеофану Прокоповичу. «Преосвященный Архіерей, дѣлаю я комедію, на которую надобны будутъ три человѣка, чтобъ умѣли пѣть. Только нынѣ у меня пѣвчихъ хорошихъ нѣтъ, а надѣюсь, что у васъ изъ хлопцевъ нарочитыхъ выбрать можно. Того ради на то время прикажите изъ своихъ пѣвчихъ самыхъ хорошихъ голосовъ выбрать троихъ, и буде они съ вами, то оттуда прислать ихъ сюда, а буде здѣсь, то пришлите съ симъ же ѣздовымъ въ домъ свой указъ, чтобъ ихъ привезли ко двору немедленно, чтобъ они къ назначенному времени могли обучиться тому, что имъ пѣть будетъ надобно; а по окончаніи комедіи, я ихъ пожаловавъ, назадъ къ вамъ пришлю».

Кромѣ этихъ пѣвчихъ къ участію въ комедіи были привлечены кадеты Сухопутнаго шляхетнаго корпуса, пажи, карлы, калмыки и проч. Русской

свѣтской драматической литературы еще не существовало и понятно поэтому, что любительскіе спектакли пользовались комедіями типа школьной драмы. Кто помогалъ Императрицѣ въ организаціи и постановкѣ спектаклей— неизвѣстно, но дошедшая до насъ монтировка одного изъ нихъ была составлена съ поразительной обстоятельностью [1]).

Она даетъ огромный матеріалъ для цѣнныхъ выводовъ. Во-первыхъ, играли, очевидно, комедію на тему объ Іосифѣ, часто встрѣчающуюся въ репертуарѣ школьнаго театральнаго времени. Во вторыхъ, постановка, повидимому, была очень затѣйлива и, съ одной стороны, отличалась пышностью и машиннымъ искусствомъ школьныхъ спектаклей, а съ другой, заимствовала черты отъ нѣмецкихъ Haupt und Staatsactionen, напримѣръ: пузырь съ красной жидкостью для изображенья крови, чѣмъ всегда пользовались нѣмецкіе бродячіе комедіанты. Что же касается костюмовъ, то они шились à la française на «фижбикахъ», т. е. фижмахъ. Но мало того, изъ этой монтировки слѣдуетъ, что комедія объ Іосифѣ была не первой изъ игранныхъ при дворѣ, такъ какъ, повидимому, не за долго передъ тѣмъ давалась комедія, въ которой участвовали «царевичъ Иасафъ» и «Авениръ царь». Что, кромѣ комедіи объ Іосифѣ, была играна еще какая то другая, видно также изъ другого документа, въ которомъ перечислены лица, участвовавшія въ комедіи, и проставлено выданное имъ вознагражденіе.

Наконецъ, и комедія объ Іосифѣ, поставленная вслѣдъ за какой-то другой, повторялась, такъ какъ въ реестрѣ означено: «нынѣ быть» такому-то.

Первые историки русскаго театра говорятъ, что при Аннѣ Іоанновнѣ впервые «въ угодность Императрицѣ» стали даваться при дворѣ спектакли при участіи «придворныхъ обоего пола» и что репертуаръ состоялъ изъ «въ разговоръ приведенныхъ нѣкоторыхъ Русскихъ сказокъ, какъ-то: Финисно ясно соколово перышко, Яга баба и проч»; въ этихъ спектакляхъ главныя роли игралъ оберъ-гофмаршалъ Д. А. Шепелевъ. «Императрица много забавлялась его комическими выходками на сценѣ»

---

[1]) Гос. Арх. XVII—332. Цитирована у Пекарскаго въ исторіи Академіи Наукъ и у бар. Дризена въ Мат. къ Ист. Рус. т., 15—20.

«Великолѣпіе декорацій, машинное искусство въ произведеніи чудесныхъ перемѣнъ и очарованій, которыми такова рода повѣсти преисполнены, замѣняли правильность дѣйствія и доставляли не малое удовольствіе зрителямъ» [1]). Но ни одинъ изъ этихъ историковъ не упоминаетъ документально извѣстныя представленія.

«Комедіи бывали и въ домахъ государыни цесаревны (Елисаветы Петровны) въ Москвѣ въ Покровскомъ и въ С.-Петербургѣ на Смольномъ дворѣ. Дѣйствіе исполняемо было при государынѣ цесаревнѣ пѣвчими», среди которыхъ извѣстно имя только одного Ивана Петрова—«и придворными дѣвицами, для забавы государыни цесаревны, изъ которыхъ, кромѣ придворныхъ никого на тѣхъ комедіяхъ не бывало». Одну изъ пьесъ составила, какъ извѣстно, въ Москвѣ 1730—1731 гг. фрейлина государыни цесаревны Мавра Егоровна Шепелева, впослѣдствіи жена камеръ-юнкера Петра Шувалова: «Означенная комедія имѣлась не малая, а именно въ той комедіи написанныя рѣчи говорены были отъ персонъ около тридцати»; изъ нихъ извѣстны: богъ Юпитеръ и принцесса Лавра во образѣ богини [2]).

Занимаясь любительскими спектаклями дворъ короталъ время до тѣхъ поръ, когда, наконецъ, пріѣхали италіанскіе комедіанты. 23 мая 1735 года въ расходъ Соляной Конторы уже было записано «объ отпускѣ на дачу пріѣзжимъ ко двору Ея Императорскаго Величества изъ Италіи италіанской компаніи музыки, комедіи, танцевъ, интермедіи на 1735 годъ жалованья 20.000 рублевъ» [3]).

«Состояли при италианской компаніи музыканты, танцмейстеры і интермедіанты съ нижеописанными годовыми оклады» слѣдующіе [4]).

Антоній Ринальдъ	1400	Доменикъ Занарди	650
Юлія Портези	1260	Антони Мадонисъ	500

[1]) Собр. нѣкотор. соч. II. 6.

[2]) И. Чистовичъ. «Ѳеофанъ Прокоповичъ и его время».

[3]) Гос. Арх. XIX 182.

[4]) Гос. Арх. XVII. 322.

Козимо Тези зженою . . .	1000
Роза Мантремоли.	900
Людовикъ Мадонисъ	1050
Роза Рувинета	900
Францыскъ Арай	1220
Филиппъ Жоржи зженою . .	1876
Петръ Маритжи	1600
Доменико Крикъ.	1000
Антони Константини . . .	600
Антони Константинижъ . .	400
Петръ Бисри	400
Антони Пива	600
Доменико Далоліо	600
Жованни Казанова	800
Бернардъ Вулкани	600
Жена его Лизабетъ	300
Юзепъ Далоли	600
Юзепъ Бруноро	900
Геронимъ Ферари	600
Геронимъ Бонъ	500
Карлъ Жибели	350
Франческъ Эрманъ	400
Юзепъ Муци	400
Антони Армани зженою . .	200
Степанъ Бефелли	200
Яганъ Брунцъ	150
Юзепъ Барсатини	150
Переводчикъ Петръ Медвѣдевъ	100
Переводчикъ при живописце Бонефедъ Черкасовъ . . .	48

При театре служителей:

Павелъ Ниоли.	30
Людовикъ Пасквили	36
Итого. . . .	22331

Обратимся къ ихъ характеристикѣ. Свѣдѣнія, сообщаемыя о нихъ профессоромъ Штелинымъ, очень кратки и только иностранные источники позволяютъ познакомиться съ ними подробно.

Во главѣ вновь пріѣхавшей труппы стоялъ, въ качествѣ директора италіанской оперы и капельмейстера, композиторъ Франческо Арайя. Родился Арайя въ Неаполѣ въ 1700 г.; по свѣдѣніямъ Фетиса [1]), онъ дебютировалъ въ качествѣ композитора въ 1730 году оперой Berenice во дворцѣ великаго герцога Тосканскаго близъ Флоренціи; въ слѣдующемъ же году въ Римѣ была поставлена его новая опера Amor regnante и въ 1735 г. въ Венеціи опера Lucio Vero. Но Штелинъ въ «Історическомъ описаніи онаго театральнаго дѣйствія, которое называется опера» [2]), составившій свои

[1]) Biogr. des Musiciens.

[2]) Примѣчаніе на вѣдомости. 1738 г. ч. 17 стр. 65.

описанія «по большой части изъ разныхъ писателей, а иныя собствемнныъ искусствомъ, и отъ словеснаго объявленія разныхъ особъ», въ томъ числѣ несомнѣнно и со словъ самого Арайя, даетъ совсѣмъ иныя свѣдѣнія. Въ Римскомъ театрѣ, пишетъ онъ, наканунѣ 1730 года представлена была опера, сочиненная «отъ славнаго Флорентінскаго стіхотворца Д. Салві подъ тітуломъ Іпермінестра. Музыка сочинена была для оныя отъ здѣшняго Россійскаго Імператорскаго капелмейстера Франциска Араіи, родомъ Неаполитанца», перечисляя затѣмъ имена исполнителей онъ, между прочимъ, называетъ Филиппа Жоржи, также пріѣхавшаго, вмѣстѣ съ Араіи, въ Петербургъ. «Въ 1730 году, продолжаетъ историкъ, на семъ же театрѣ представленная опера подъ тітуломъ Il Ciro riconnosciuto, то есть: Познанный Кѵръ, сочиненная отъ изряднаго Римскаго стихотворца господина Паріати, переложена была на музыку также отъ вышепомянутаго капелмейстера». Въ 1731 г. лѣтомъ представлена была опера Amare per regnare, то есть «Желаніе къ владѣнію». «Господинъ Докторъ Салві сочинилъ оную стихами, а Араія переложилъ на музыку. Въ слѣдующую потомъ осень сочинена была отъ Аббата Метастазія опять новая опера подъ тітуломъ L'Artaserse, то есть: Артаксерксъ, которую на музыку переложилъ Birni». Трудно думать, чтобы Штелинъ, пользовавшійся изустными показаніями Араія и Жоржи, давалъ свѣдѣнія неправильныя; а между тѣмъ они не находятъ себѣ подтвержденій ни въ одномъ словарѣ, ни въ одной энциклопедіи, ни въ одной иностранной работѣ по исторіи театра.

Однако тѣ же словари указываютъ слѣдующія оперы Араіи Amor regnante [1]) Berenice, текстъ Сальви и Lucio Vero, текстъ Зенъ, очевидно Апостолъ Зено. На такія же темы, какъ Гипермнестра и Киръ писали очень многіе поэты и композиторы, но ни одинъ изъ словарей не упоминаетъ среди нихъ имени Араія. Скупость свѣдѣній иностранныхъ источниковъ объ Араія объясняется тѣмъ, что почти вся его дѣятельность протекла въ Россіи, искусствомъ которой въ то время совсѣмъ не интересовались.

---

[1]) Clément et Larousse.

Расцвѣтъ его творчества относится, собственно, къ царствованію Елисаветы Петровны, а при Аннѣ Іоанновнѣ были поставлены только три его оперы: въ 1736 г. «La forza dell'Amore e dell'Odio», въ 1737—«Il Finto Nino overo da Semiramide Riconosciuta» и въ 1738—«L'Artaserse»; ихъ мы коснемся ниже. Арайя пробылъ у насъ съ 1735 до 1759 г. и сыгралъ огромную роль въ исторіи русской оперы.

Главными персонажами италіанской комедіи были [1]):

Син. Вулкани (Bernardo Vulcano)	Prim'Amoroso.
» Германо (?)	Secundo Amoroso.
» Пива (Antonio Piva)	Pantalone.
» »	Dottore.
» Константини (Antonio Costantini) . .	Arlechino.
Син-а Розина (Rosina Mantremoli)	Serva.
» Изабелла (Isabella Vulcano)	Prim'Amorosa.
» »	Brighella.

Кто былъ Германо—у Штелина—очень трудно выяснить; вѣроятнѣе же всего Франческо Эрманъ, справки о немъ оказались безплодными. Объ остальныхъ же членахъ комической трупы извѣстно слѣдующее.

Бернардъ Вулкано, уроженецъ Падуи, выдѣлялся какъ прекрасный актеръ на роли первыхъ любовниковъ, блисталъ въ театрѣ въ Венеціи своимъ оригинальнымъ талантомъ, своимъ подвижнымъ умомъ и изяществомъ рѣчи. Онъ отличался живостью рѣчи all'improvviso и большой граціей въ исполненіи вещей, заученныхъ наизусть. Вернувшись изъ Россіи онъ былъ приглашенъ въ труппу, набранную Андреемъ Бартольди для Дрезденскаго двора. Штутгардскій критикъ въ 1750 г. писалъ о немъ. «Это человѣкъ полный силъ, ему около сорока лѣтъ, хорошъ собою и въ тѣлѣ. Онъ средняго роста, брюнетъ, полонъ огня. У него прекрасная дикція, играетъ онъ роли любовниковъ и благородныхъ отцовъ». Въ Дрезденѣ

---

[1]) I. v. Stählin. Heigold's Belagen. III. 401.

онъ пользовался огромнымъ успѣхомъ, пріобрѣлъ большое состояніе; умеръ въ 1760 г. [1]).

Изабелла Вулкано, жена его подъ именемъ Элеоноры играла любовницъ и, хотя ей скорѣе подходили роли нѣжныхъ матерей, она предпочитала играть Коломбинъ. Была актрисой хорошей, хотя не во всѣхъ роляхъ. Она была мала ростомъ, худощава, не слишкомъ молода, но все же всегда миловидна [2]).

Антоніо Марія Пива, по происхожденію падуанецъ, игралъ сначала въ Академіи, а затѣмъ поступилъ на сцену на роли любовниковъ, а затѣмъ панталона, достигнувъ въ этомъ амплуа большой извѣстности. Побывавъ въ Россіи, долгое время служилъ въ Дрезденѣ, затѣмъ въ Венеціи и Падуѣ, гдѣ пользовался огромнымъ успѣхомъ въ особенности за свою комедію Il Paronzino. Умеръ въ Падуѣ въ посту 1764 г., выступивъ въ предшествовавшемъ карнавалѣ. По словамъ Бартольди, это былъ актеръ очень опытный на свои роли [3]).

Антоніо Константини, падуанецъ родомъ, былъ незаконнымъ сыномъ Джіованни Баттиста Константини, также извѣстнаго актера своего времени. За свою скупость былъ названъ il Tegna. Онъ довольно хорошо игралъ роли Арлекина, служилъ долгое время въ Венеціи, а затѣмъ былъ приглашенъ ко двору въ Дрезденъ, гдѣ благодаря своей живости пользовался большимъ успѣхомъ. Огромнымъ успѣхомъ пользовался онъ и въ Парижѣ, гдѣ выступилъ 21 ноября 1739 г. въ Fourbries de Scapin, піесѣ, провалившей передъ тѣмъ въ 1728 г. Немного времени спустя онъ съ успѣхомъ выступалъ въ старой италіанской піесѣ Arlequin Bouffon de Cour и 3 декабря въ Métamorphose d'Arlequin; наконецъ 23 декабря онъ прекрасно игралъ въ старой италіанской арлекинадѣ Arlequin Médicin volant. Извѣстно также, что 11 мая 1740 г. не смотря на его прекрасную игру провалилась комедія Arlequin au désespoir de ne pas aller en prison, и что

[1]) Bartoli. Notic. storic.; Rasi. Comici Ital.; Fürstenau. Gesch. d. Hofth. z. Dresd.
[2]) Rasi. Com. Ital.
[3]) Rasi. Com. Ital.



«ПРОФЕССОРЪ СТОРИЦЫНЪ» Л. АНДРЕЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 3.

5 августа 1741 г. онъ игралъ Скапена въ комедіи Fourberies de Scapin вмѣстѣ съ панталономъ Бертинацци, которому ему пришлось передать затѣмъ роли Арлекина. Собственно, какъ актеръ онъ былъ мало цѣненъ и весь его успѣхъ объясняется тѣмъ, что онъ былъ прекраснымъ акробатомъ. Это говорятъ о немъ французскіе источники [1]), это же говоритъ о немъ и Гольдони [2]) «самъ по себѣ онъ стоилъ немного, но въ немъ было нѣчто, чѣмъ онъ привлекалъ толпу: онъ былъ хорошимъ акробатомъ и канатнымъ плясуномъ». Умеръ онъ въ Дрезденѣ въ 1764 г. [3]).

Буфомъ и буфоншей для интермедій были теноръ Доменико Крики (Domenico Cricchi) и «прекраснѣйшая пѣвица» Розина Рувинетти, жена декоратора Джироламо Бонъ (Rosina Ruvinetti Bon [4]). О Крики извѣстно лишь, что онъ родился въ Италіи въ началѣ XVIII ст., въ сороковыхъ годахъ служилъ въ Дрезденѣ, гдѣ до ноября 1746 г. служила и Розина Рувинетти; затѣмъ, послѣ 1748 г. они оба перешли на службу въ Берлинъ ко двору короля Прусскаго Фридриха Великаго [5]).

Оперную труппу составляли слѣдующія лица: кастратъ Піетро Мориджи (Pietro Morigi), теноръ Филиппо Жоржи (Filippo Giorgi), жена его, вторая пѣвица, Катарина Жоржи (Catarina Giorgi), первая пѣвица—жена скрипача, флорентинца Джіованни Піантонида (Giovanni Piantonida)—синіора Пастерла (Pasterla), пѣвица Катарина Массани, по прозванью la Catherla и пѣвица Джіованна Казанова (Maria Giovanna Casanova); изъ нихъ Піантонида съ женою и Массани числились не при италіанской компаніи, но въ штатѣ и получали: первый—1000, вторая 500 и послѣдняя 600 руб. въ годъ [6]).

Піетро Мориджи родился въ Романіи въ началѣ XVIII ст., былъ въ дѣтствѣ кастрированъ и учился пѣнію въ школѣ Pistocchi въ Болоньи. По

---

[1]) Compardon.
[2]) Edit. Pasqualis, XIII.
[3]) Rasi Com. Ital.
[4]) Stählin. Heigold's Beylagen. IV, 84.
[5]) Fétis, Biogr. des Mus.; Fürstenau. Gesch. d. Hofth. z. Dresden, 157.
[6]) Общ. Арх. М. И. Д., 36/1029, д. № 53.

выраженію Штелина, у «него было чрезвычайно высокое сопрано»; дѣйствительно, это былъ прекрасный пѣвецъ съ самымъ высокимъ изо всѣхъ современныхъ ему пѣвцовъ голосомъ. До своего появленія въ Петербургѣ онъ съ огромнымъ успѣхомъ выступалъ въ Римѣ. Приводилъ онъ всѣхъ въ восторгъ и въ 1768 г., когда 54-лѣтнимъ старикомъ выступалъ въ Лондонѣ [1]).

Филиппъ Жоржи былъ также однимъ изъ лучшихъ теноровъ и актеровъ своего времени и до прибытія въ Россію пользовался огромнымъ успѣхомъ въ Римѣ. Ему приписывается композиція оперы Don Chisciotto [2]).

Изъ остальныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ исторіей запечатлѣна только Марія Джіованна Казанова, главнымъ образомъ, благодаря своимъ знаменитымъ сыновьямъ. Она была дочерью сапожника Джироламо Фарузи и его жены Марціи, родилась въ Венеціи около 1709 г. 15-ти лѣтъ она встрѣтилась съ артистомъ театра С. Самуэль, нѣкимъ Гаэтано Джузеппе Джіакомо Казанова, бросившимъ 19-ти лѣтъ домъ родителей изъ любви къ одной актрисѣ по имени Фраголетта и поступившимъ ради нея на сцену скрипачемъ, танцовщикомъ и комикомъ. Казанова похитилъ Марію Джіованну у родителей и женился на ней 27 февраля 1724 г. Родители сначала разгнѣвались на нее, но затѣмъ простили только подъ условіемъ, что она никогда не пойдетъ на сцену. Вскорѣ послѣ рожденія первенца, чета Казанова отправилась въ Лондонъ, гдѣ Марія Джіованна, извѣстная болѣе подъ именемъ Жанетты, противъ желанія родителей, все таки пошла на сцену. Затѣмъ, съ сыномъ Франческо, родившимся въ 1727 г. въ Лондонѣ, они вернулись въ Венецію, гдѣ играли до 1733 г., когда приблизительно и умеръ ея мужъ. Изъ мемуаровъ Джіакомо мы узнаемъ, что послѣ поѣздки въ Россію она вернулась снова въ Венецію въ 1737 г. и поступила въ труппу италіанскихъ актероьъ и пѣвцовъ, сформированную для Дрезденскаго двора панталономъ Андреемъ Бартольди; въ этой же труппѣ оказались и бывшіе петербургскіе актеры Изабелла и Бернардо Вулкани. Марія Джіованна по-

---

[1]) Fétis. Biogr. des Mus., Stahlin. Heigold's Beylagen. IV. 84.

[2]) Тамъ же.

ступила въ труппу въ качествѣ amorose и пѣвицы для лирическихъ интермеццо. Послѣдній разъ италіанская труппа выступала въ Дрезденѣ 26 февраля 1756 въ піесѣ Vedova scaltra, послѣ чего смуты семилѣтней войны навсегда закрыли двери италіанскому театру въ Дрезденѣ. Послѣ заключенія мира большинство актеровъ вышло на пенсію, между ними и Марія Казанова; но она не послѣдовала за своими товарищами въ Италію, а осталась до самой смерти, послѣдовавшей 29 ноября 1776 г., въ Дрезденѣ при сынѣ, который въ это время былъ уже директоромъ Академіи Художествъ. Что касается игры Маріи Казанова, то анонимный Штутгардскій критикъ въ одинъ голосъ съ ея сыномъ говорятъ: «ей болѣе сорока лѣтъ, огромный ростъ, старческое лицо, что замѣтно не смотря на чудодѣйствіе грима. Играла она роли Розауры, но ей болѣе подходило бы играть роли злодѣекъ; для молодыхъ любовницъ у нея слишкомъ сиплый голосъ».

Во главѣ балета, пріѣхавшаго въ 1735 г. въ Петербургъ, стоялъ Антоніо Ринальдо Фоссано, или какъ его называли Фузано. Съ нимъ вмѣстѣ пріѣхала его жена, «ловкая танцовщица» Джулія Портези и еще пять танцовщиковъ, среди которыхъ извѣстны: «длинный» Джузеппе Бруноро или Брунони, «короткій» Тези съ женою и дочь арлекина Константини Антонія, ставшая, послѣ смерти Джуліи Портези, женою Фоссано; съ ними было еще нѣсколько фигурантовъ и фигурантокъ [1]). Розыски біографическихъ свѣдѣній о нихъ, къ сожалѣнію, не дали никакихъ результатовъ.

Изъ музыкантовъ пріѣхали: скрипачъ Доменико Даллоліо (Domenico Dalloglio или dall'Oglio) и его братъ віолончелистъ Джузеппо Даллоліо и скрипачъ Рипинно (?) [2]). Имя послѣдняго изъ нихъ не подтверждается ни спискомъ италіанскихъ актеровъ, ни штатомъ придворныхъ музыкантовъ. Что же касается Доменико Даллоліо, то онъ былъ извѣстнымъ въ то время скрипачемъ и композиторомъ. Родился онъ въ Падуѣ въ началѣ XVIII ст.

---

[1]) S. Stählin. Heigoilds Beîlagen. IV. 84.

[2]) Stählin. Тамъ-же.

и съ 1735 по 1764 годъ служилъ при русскомъ дворѣ; возвращаясь на родину, умеръ въ 1764 г. около города Нарвы отъ апоплексическаго удара.

Ему приписываютъ сочиненіе музыки къ оперѣ «La Russia afflita e riconsolata», написанную Штелинымъ въ 1742 г. къ коронаціи Елизаветы Петровны [1]).

Итакъ, пишетъ Штелинъ [2]), италіанская музыка была при русскомъ дворѣ введена, установлена и впредь на долгое время упрочена. Италіанскимъ музыкантамъ и комедіантамъ были предоставлены квартиры въ такъ называемомъ Старомъ Зимнемъ Дворцѣ — большомъ двухэтажномъ зданіи на берегу Невы, гдѣ раньше жилъ Петръ Великій, нынѣ Эрмитажный театръ и казармы I-го баталіона Преображенскаго полка. При ихъ покояхъ стоялъ военный караулъ изъ трехъ человѣкъ солдатъ посмѣнно отъ полковъ, расположенныхъ въ Петербургѣ; за топкой печей смотрѣлъ придворный лакей Леонтьевъ [3]). Ихъ здѣсь довольствовали хорошимъ содержаніемъ; и кто изъ нихъ по прошествіи пятилѣтняго срока не хотѣлъ продолжать свою службу, тотъ безпрепятственно получалъ отпускъ. Между прочимъ, при такомъ хорошемъ содержаніи, они не могли жаловаться на тяжесть своего труда; впрочемъ, онъ ине былъ слишкомъ легокъ. Ибо, не считая придворныхъ празднествъ, на которыхъ требовалась застольная музыка и обычныхъ срепетовокъ, которыя происходили въ большомъ залѣ стараго Зимняго Дворца разъ или два въ недѣлю,—обыкновенно, дважды въ недѣлю въ теченіе всего года, большей частью по четвергамъ и воскресеньямъ на обычныхъ куртагахъ была италіанская музыка; она состояла изъ всевозможныхъ арій, сонатъ, концертовъ и соло; кромѣ того, по вторникамъ играли на придворномъ театрѣ италіанскую комедію, а по пятницамъ — интермедію.

Интересно то, что, благодаря любви двора къ итальянской музыкѣ она очень скоро распространилась и въ русскомъ высшемъ обществѣ.

---

[1]) Eitner. Music.-Lex.; Fétis. Biogr. des Music.
[2]) Stählin. Heigold's Beylagen. IV. 86.
[3]) Внутр. бытъ русск. гос. 210.

Очень много молодыхъ людей и дѣвицъ лучшихъ фамилій въ столицѣ и въ провинціи стали учиться пѣнію, игрѣ на клавирахъ и прочихъ инструментахъ; и успѣхи ихъ были очень замѣтны. Такъ, молодая княжна Кантемиръ не только изучала на клавирахъ труднѣйшіе концерты и аккомпанировала съ листа, но также пѣла труднѣйшія аріи, которыхъ Арайя писалъ для кастрата Мориджи, съ такимъ же какъ и онъ искусствомъ и вдохновеніемъ; кромѣ того, въ запуски съ нимъ она пѣвала дуэты. Князь Петръ Ивановичъ Репнинъ игралъ на траверфлейтѣ съ большой пріятностью, силой, чистотой звука и техникой труднѣйшіе соло и концерты. Три брата кн. Трубецкихъ составляли прекрасное тріо: скрипка, віолончель и клавиръ. Музыкальнымъ былъ весь домъ бароновъ Строгановыхъ въ Москвѣ и старшій изъ трехъ братьевъ, Александръ, прекрасно игралъ соло на віолончелѣ. Не говоря уже о томъ, что очень многіе играли на разныхъ благородныхъ инструментахъ, пѣли по италіански, а также подчасъ учили своихъ слугъ инструментальной музыкѣ, въ особенности духовой, для составленія своихъ домашнихъ застольныхъ оркестровъ [1]).

Объ организаціи подобныхъ оркестровъ свидѣтельствуетъ, напримѣръ, слѣдующее объявленіе въ Вѣдомостяхъ [2]) «Тайный Совѣтникъ господинъ Татищевъ требуетъ въ команду свою музыканта Іноземца, которому опредѣлено по штату въ годъ жалованья 36 рублевъ, и ежели кто въ оную службу съ симъ жалованьемъ итти пожелаетъ, тотъ бы явился въ Военной Коллегіи».

Вмѣстѣ съ артистами и музыкантами, наконецъ, въ 1735 году прибыли въ Россію живописныхъ дѣлъ мастеръ, театральный архитекторъ Джироламо Бонъ (Girolamo Bon) и театральный машинистъ Карлъ Джибелли.

Джироламо Бонъ родился въ Болоніи, прослужилъ при Русскомъ дворѣ до 1743 г., послѣ чего вернулся къ себѣ на родину. Съ 1756—1761 г. былъ учителемъ архитектуры въ Академіи Художествъ въ Бай-

---

1) Stählin. Heigold's Beylagen. IV. 88.
2) Allg. Lexikon d. Bild. Künstl. von Thime u. Becker.

рейтѣ [1]). Кто былъ Джибелли—неизвѣстно. Жили они также въ старомъ Зимнемъ домѣ, тамъ была и комната, гдѣ они «исправляли живописною работою прозрачныя картины» [2]).

Изъ репертуара, сыграннаго италіанцами въ 1735 году, до насъ дошли только сценаріи четырехъ комедій: «Споръ о шляхетствѣ между Эуларіею вдовою сумазбродною и Панталономъ купцомъ спорливымъ или Маркі Д'А'лта Полвете», «Честное убожество Ренода древняго кавалера галлскаго во время государствованія Карла Великаго», «Тайное мѣсто» и «Наивящая слава государю, чтобъ побѣждать самого себя», а также одной трагедіи «Сампсонъ». Въ общемъ напоминая пьесы 1731—34 гг.; въ частностяхъ онѣ отличаются: 1) новизной сюжета, взятаго ими изъ рыцарскихъ романовъ или изъ библіи и 2) появленіемъ Коломбины вмѣсто Смералдины. Переводъ ихъ, по прежнему, составленъ Тредіаковскимъ.

ПЕРЕПИСКА А. Н. ВЕРСТОВСКАГО СЪ А. М. ГЕДЕОНОВЫМЪ.

28 Дек. 1843 г.

Наше праздничное открытіе театра, началось довольно весело. Въ Русскомъ театрѣ Аскольдова Могила дала 1271 р. 25 к. сер. Во французскомъ дебютъ г. Дорсемонъ было 478 р. 20 к. сер. сбору. Въ Аскольдовой Могилѣ всѣ наши пѣвицы, какъ нарочно, сговорились въ одинъ день охрипнуть. Михайлова, Леонова, Савицкая [3]) и даже Стрѣльская не могли играть Надежды и взялась уже Эйзерихъ; которая хотя была и очень слаба, но праздничный народъ и ей похлопалъ. Танцы оставались какъ

---

[1]) СПБ. Вѣдомости, 1737, № 85, 86 и слѣд.

[2]) Внутр. бытъ русск. гос. 210.

[3]) Анастасія Иван., поступила на службу Моск. Имп. Т. Ноября 1822 г., въ 1843 г. пожалованная пенсіономъ (Общ. Арх. М. И. Д., Оп. 97/2121, д. № 9665).

были и прежде съ Ворониной, надъ которой сбылось то, что многія предрекали и чему мы много смѣялись съ Еленой Ивановной [1]). При появленіи Глафиры на сцену, хотя бы нарочно кто въ ладоши хлопнулъ. При массѣ народа весь номеръ танцевъ прошелъ какъ будто въ пустой залѣ! Ее кажется это очень удивило! Оно насколько и не лишнее позбавить [2]) гордости, которая въ ней начинаетъ проглядывать!—Г-жа Дарсемонъ показалась въ роли Франсисы [3]), а сколько можно судить по прекрасному пріему публики, всѣмъ вообще понравилась, особливо въ мужскомъ платьѣ. По мнѣнію моему она будетъ очень полезна, владѣя голосомъ съ большой легкостью, съ интересной наружностью и, какъ я слышалъ, съ большимъ желаніемъ играть все и во всемъ, она едва ли не будетъ полезнѣе Кресси [4]). Я нашелъ въ ней одинъ недостатокъ, органъ ее нѣсколько грубоватъ, что можетъ быть происходитъ и отъ того, что она никогда почти не играла. Во всякомъ случаѣ она во сто разъ лучше Eugenie [5]). Съ самаго отъѣзда В. П. я не переставалъ заботиться, сколько доставало моей возможности объ окончаніи боковыхъ залъ въ большомъ театрѣ для маскарадовъ, неоднократно просилъ Александра Дмитріевича о побужденіи г. Никитина [6]) и все это кончалось обѣщаніями кончить непремѣнно къ 1 Генварю. Вчерашняго числа г. Никитинъ объявилъ мнѣ, что настилаемые въ залахъ паркеты, безпрестанно вздуваются отъ сырости и что боковыя залы едва ли могутъ быть скоро открыты, о чемъ онъ и доносилъ уже на-дняхъ В. П. Теперь наступило такое время, что, если давать маскарады, то давай ихъ скоро и потому, прикажете ли ожидать окончательнаго приготовленія бо-

---

[1]) Андріановой.

[2]) Орѳографія подлинника.

[3]) Въ пьесѣ «Francine» ou le respect de l'innocence, en 3 actes de J. Ambroise.

[4]) Антонія Кресси, была дважды во франц. труппѣ Моск. театровъ, сначала съ 1843 по 1845, потомъ съ 1857 по 1861 г. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 161606).

[5]) Подъ этой фамиліей не было артиста во франц. труппѣ. Не даетъ ли въ данномъ случаѣ В. ей уменьшительное имя?

[6]) Александръ Степановичъ, Академикъ. Въ Общ. Арх. М. И. Д., есть одно касающееся его дѣло, а именно «вояжныхъ» денегъ въ 1871 г. (Оп. 97/2121, д. № 22771).

ковыхъ залъ, или дать маскарадъ въ одной средней залѣ, какъ было прошлаго года. При семъ не излишнимъ считаю доложить, что въ фойе, гдѣ предполагалось устроить залу для ужиновъ, такъ холодно, что безъ устройства въ ономъ желѣзныхъ печей, едва ли кто изъ посѣтителей захочетъ тамъ оставаться. Насчетъ уборной г-жи Андріяновой, я, помня приказаніе В. П. еще до полученія письма на сей предметъ отъ г. Лебедева, объявилъ Санковской, что она можетъ въ ней одѣваться, а если запрещалъ, то только потому, что въ этой уборной находятся нѣкоторыя вещи г-жи Андреяновой, которой оставался только одинъ послѣдній спектакль.—Попытка двухъ русскихъ спектаклей—удалась! На Большомъ—Хромой Колдунъ далъ 1014 р. 85 к. сер., на Маломъ—Отецъ и Дочь съ Булочной дали 655 р. сер. Чего на одномъ театрѣ ни чѣмъ бы не сдѣлали! Смотря на пріемъ Санковской въ Хромомъ Колдунѣ, невольно каждый бы спросилъ, куда дѣвались всѣ крики и восторги? А она еще вышла безъ маски и не шлепка! Къ концу балета нѣсколько похлопали и вызвали [1])!

30 Декабря.

Съ чувствомъ преисполненнымъ искреннихъ желаній, и я поздравилъ В. П. съ наступающимъ Новымъ Годомъ! Дай Богъ, чтобы всѣ дни Ваши были бы обновленіемъ для васъ новыхъ радостей! Наши праздники идутъ весьма порядочно. Понедѣльникъ Карлъ Смѣлый далъ 1151 р. 40 к. сер. На Маломъ Благословеніе [2]), Сидорычъ [3]) и Учитель [4]) дали 575 р. 20 к. сер. Вторникъ Пилюли—906 р. 60 к. сер. Второй дебютъ Дорсемонъ, въ которомъ она была слабѣе перваго ея появленія, дало 343 р. 80 к. сер. Въ пьесѣ Savonette imperiale [5]) роль d'Anais de Cruzak была ей не поплечу. Мнѣ кажется ее бы рано еще выпускать въ подобныхъ роляхъ. Весьма

---

[1]) Общ. Арх. Мин. Имп. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

[2]) «Материнское Благословеніе или Бѣдность и Честь» драма съ купл. въ 5 д. Н. А. Перепельскаго (Некрасова). Играна впервые въ Спб. въ 1842 г.

[3]) Гамлетъ Сидорычъ и Офелія Кузминишна перевод. Д. Ленскаго.

[4]) Оригинальный водевиль Р. Зотова. Сыгранъ впервые въ Спб. въ 1842 г.

[5]) Comedie vaudevile en 2 actes par M. M Anicet et Dumanoir, P. 1838.



«ПРОФЕССОРЪ СТОРИЦЫНЪ» Л. АНДРЕЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 3.

замѣтно, что она мало играла. Санковская начинаетъ видимо упадать. Не знаю, что будетъ впереди, но въ Карлѣ Смѣломъ ей порядочно пошикали и превосходный талантъ г. Андреяновой явно выказалъ всѣ недостатки Санковской, такъ что уже кажется совѣстно хотя нѣсколько порядочному зрителю, не замѣтить величайшей разницы между двумя танцовщицами! При томъ еще весьма странно и то, что Цынской въ оба спектакля, когда они танцовала на Большомъ театрѣ, просидѣлъ со своей свитой на Маломъ. Если и это мистификація, то она весьма не въ пользу этихъ скачущихъ блохъ! Что же касается до Глафиры [1]), то ее уже кажется вовсе вычеркнули изъ списка танцовщицъ, которымъ когда либо хлопаютъ. Странная публика!—При постоянномъ ходѣ двухъ спектаклей, на обоихъ театрахъ—явно обнаруживается великій безпорядокъ гардеробной части. Не проходитъ ни одного спектакля, безъ жалобъ справедливыхъ на неисправность гардеробмейстеровъ. Поднявъ пьесы давно не игранныя, безпрестанно открываются недостатки въ платьяхъ, поступившихъ въ реформу и ничѣмъ не замѣненныя. Слѣдствіемъ ли неопытности или какой-то разсѣянности, но холодное равнодушіе въ начальникѣ гардероба, становится иногда невыносимо! Передѣланныя на другихъ костюмы, а иногда и вовсе не принесенные къ спектаклю, дѣлаютъ иногда по часу антракты. Вчерашнія «Пилюли» отъ перемѣшанныхъ костюмовъ и отъ перешиванія передъ самымъ началомъ спектакля, заставили начать безъ четверти въ восемь часовъ, что изъ сборныхъ спектаклей продолжаетъ оныя гораздо позже предполагаемаго времени. При двухъ французскихъ спектакляхъ въ недѣлю, Сомере довольно часто отвлекаетъ репетиціями и едва ли не будетъ трудно соединить въ актерѣ отвѣтственность гардеробмейстера, который и самъ въ томъ начинаетъ сознаваться [2]).

2 Генваря 1844 г.

Милость, оказываемая В. П. брату моему заставила меня встрѣтить, Новый годъ съ великой радостью. Изъ увѣдомленія его я замѣчаю, что,

---

[1]) Ворониной.

[2]) Общ. Арх. М. Им. Д., оп: 97/2121, д. № 10169.

благодаря отеческому ходатайству вашему, дѣло возымѣло благое начало. Пошли Вамъ Богъ столько радостей, сколько милостей вы изливаете на всѣхъ насъ. Не далѣе, какъ еще вчера я видѣлъ не поддѣльныя слезы признательности актера Горнике, при объявленіи ему Александромъ Дмитріевичемъ милостей великихъ. Въ этихъ слезахъ столько скрывалось искреннихъ желаній вамъ добра, что можетъ заслуживать только единственная душа ваша! Какой лутчей [1]) встрѣчи для Новаго Года?—Святки наши удерживаются въ надлежащемъ порядкѣ и если бы не слабѣющіе нѣмцы, мы бы гораздо превзошли прешлогодніе сборы. И теперь уже они идутъ лучше, но вчерашняя «Весталка» дала только 694 р. с. Болѣзнь Нейретерши останавливаетъ тѣ спектакли, которыя могли бы давать больше. Русскіе спектакли идутъ успѣшнѣе и потому позвольте и до самой масляницы играть уже на обоихъ театрахъ постоянно если не встрѣтится чего сверхъ ожиданій. Мнѣ очень жаль, что русскіе бенефисы не пришлись по середамъ вмѣстѣ съ французскими, тогда бы и по пятницамъ могла бы быть два русскихъ спектакля. Въ слѣдующемъ карнавалѣ В. П. можетъ быть соблаговолите пустить бенефисы русскіе по середамъ, дабы воспользоваться пятницами, хотя съ конца зимы.

Въ балетѣ «Возстаніе въ Сералѣ», ясно было замѣтно, что Санковская боялась, чтобы не танцовала за нее Воронина. Она дѣйствительно была больна, но не хотѣлось уступать роль. Въ танцахъ и въ пріемѣ публики, она видимо упадаетъ. Отъ того ли, что всѣ ясно начинаютъ видѣть разницу, или, если вѣрить слухамъ, что ее Цынской бросилъ, но только узнать нельзя той холодности, съ которой ее встрѣчаютъ и провожаютъ. Отъявленные партизаны говорятъ, что она неглижируетъ и отъ того танцы ея слабѣютъ, тогда какъ она изъ шкуры лезетъ вырабатывать свои па. Ей ништо, она всегда была великая интриганка! Жальтолько, что съ нею сборы балета слабѣютъ.

Маскарады клобовъ привлекали нынѣшніе святки небывалое число посѣтителей! Увѣряли меня, что многимъ объявляли, что они давались въ

[1]) Орѳографія подлинника.

послѣдній разъ, и давно пора! Нетерпѣливо ожидаю, прикажете ли открывать наши или вѣрить Архитектору, который надѣется къ половинѣ Генваря кончить паркетные полы и, съ помощью желѣзныхъ печей, сколько можно избавиться отъ сырости.—Здѣсь толкуютъ, что Государь съ обрученными пожалуетъ въ Москву [1]). Это меня радуетъ и потому, что можно надѣяться видѣть В. П. скоро опять въ Москвѣ. Дай то Богъ!—Сегодняшнее представленіе Гамлета дало 1326 р. 50 к. с., а на Маломъ, повтореніе бенефиса Вальтера «Latude» и второе представленіе «Франсинъ» съ Дорсемонъ только 198 р. с., вовсе не попраздничному! Мнѣ кажется, что вообще въ праздничное время, ни на какой театръ не пускать французовъ. Они только отнимаютъ театръ! [2]).

6 Генваря.

Святки наши кончились благополучно. Спектакли почти всѣ устоялись, исключая «Боядерки», которая по милости Санковской, занемогающей почти передъ самымъ спектаклемъ, замѣнена Аскольдовой Могилой, которая къ счастью не измѣнила спектакля на Маломъ театрѣ. Никифорова замѣнили Сахаровымъ, Горбуна—Садко—Ермоловымъ, вмѣсто Шуберта. Однако было жаль, что Леонова рѣшительно отказалась играть роль Надежды послѣ Михайловой, а Эйзерихъ была очень слаба, какъ въ пѣніи, такъ особенно въ словахъ. Ею были очень недовольны, иные пошикали! Въ отношеніи сборовъ святки нынѣшняго года были богаче прошлогоднихъ тысячи за полторы серебромъ. Русскіе спектакли преимущественно сдѣлали болѣе. Французы также зашибли цѣлковыхъ сотню лишнихъ. Нѣмцы отстали. тысячи на полторы серебромъ, впрочемъ они сыграли меньше однимъ спектаклемъ. Въ наступающемъ репертуарѣ послѣ святокъ, хочется также испробовать играть по два русскихъ спектакля, дай Богъ, чтобы только не пришлось измѣнять ихъ. Воронина репетируетъ съ Маслинами Силь-

[1]) Въ этомъ году, 11 янв., дочь Императора Николая Павловича, В. Кн. Александра Николаевна обручилась съ Принцемъ Фридрихомъ Гессенъ-Касельскимъ.

[2]) Общ. Арх. М. Имп. Д. оп. 97/2121, д. № 10169.

фиду [1]), а также всего боится, что изъ рукъ вонъ, передъ всѣмъ крестится, всего больше пугается лѣстницы, такъ что за нее страшно. Однако, съ нею балетъ назначенъ и Санковская, сколько я слышалъ рветъ и мечетъ. Прежде она была желта, а теперь зелена, какъ лягушка!—Во 2 № «Московскія Вѣдомости» появилась прекурьезная и, какъ мнѣ кажется, предерзкая штука. При началѣ газеты напечатана Высочайшая воля, запрещающая маскарады во всѣхъ заведеніяхъ и клобахъ! Въ концѣ объявлено четыре маскарада: нѣмецкаго, купеческаго клобовъ, благороднаго собранія и въ пользу дѣтской больницы. До души больно, что такъ смѣютъ издѣваться постановленіями высшей власти! И полиція этому кажется въ тайнѣ еще улыбается!!—Съ дозволенія В. П. нѣмецкіе хористы 16 числа даютъ утренній комершъ въ Большомъ театрѣ и даютъ «Гугенотовъ». 23-го, въ воскресенье, также предполагается дать комершъ, утренній, въ пользу католической церкви, которой староста, испрашивалъ въ бытность вашу въ Москвѣ дозволенія В. П., на что и получилъ оное. Позвольте напомнить В. П. о пьесѣ «Между небомъ и землей», которую еслибы соблаговолили приказать доставить въ Москву. Она бы намъ весьма пригодилась, хотя даже и передъ Масляницей.— Г. Щепкинъ, не дождавшись своей комедіи изъ цензуры, намѣренъ уже дать старую пьесу «Иваной» [2]), которой уже и роли нынѣ розданы. Это опять будетъ пьеса на одинъ или два раза. Посланная имъ небольшая пьеса, и 5-й актъ комедіи «Горе отъ ума» [3]), могла бы пригодиться и въ Дирекцію, если авторъ ее не заломитъ большихъ требованій! Будучи дана съ прежней комедіей, она можетъ привлечь посѣтителей [4]).

10 Генваря.

Три женскихъ бенефиса къ ряду и лучшій изъ нихъ во всѣхъ отно-

---

1) Балетъ Тальони. Представленъ въ Спб. впервые въ 1835 г.

2) «Ивангой, или возврашеніе Ричарда Львинаго сердца», перев. драма кн. Шаховской. Сыграна впервые въ Спб. въ 1821 г.

3) Подъ названіемъ «Утро послѣ бала Фамусова», ориг. комедія Вознесенскаго. Въ Спб. играна впервые въ 1844 г.

4) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

шеніяхъ былъ бенефисъ г-жи Шамбери.—Синецкая съ своимъ Мольеромъ и съ Московскими глупыми рыцарями [1]) сдѣлала тысячи полторы ассигнаціями. Г-жа Валькеръ съ скучной оперой Осада Коринфа [2]) дѣлала менѣе всѣхъ нѣмецкихъ бенефиціантовъ, едва ли ей очистилось 1300 р. асс. Шамбери съ прекраснѣйшей комедіей Le verre d'eau [3]), должна сдѣлать за двѣ тысячи рублей асс. Ея комедія шла прекрасно. Одѣта была до роскоши и розыграна по средствамъ здѣшнихъ актеровъ мастерски. Пальма первенства принадлежитъ г-жѣ Кресси, въ роли Королевы, которая была чрезвычайно мила! Виконта Генрика игралъ Real и былъ совершенно хорошъ.

Бенефиціантка была даже слабѣе Алерма [4]), который, какъ видно еще очень мало игралъ хорошихъ комедій. Пьесу принимали съ непрерывающимся аплодисментомъ, вызывали почти всѣхъ, и думать надо, что она приманитъ еще не разъ многихъ посѣтителей! Я совѣтовалъ Валтеру не откладывать ее въ дальній ящикъ (какъ у него есть привычка) и она назначена въ слѣдующую среду. Водевиль «Les égarements d'une canne et d'un parapluie» [5]), не послѣдняя глупость, въ которую вставлена качуча (maritime), еще глупѣе самой пьесы!—«Осада Коринѳа» принималась также сухо, какъ и сама опера, на которую надѣяться нечего. Одѣта была очень отчетисто, исключая войска, которое у насъ въ прежалкомъ положеніи. Вуато совершенно правъ, опираясь на то, что мы очень бѣдны массами. Это всего замѣтнѣе было въ «Велизаріи» [6]), которую мы вчера спустили въ первый разъ съ Леонидовымъ. Сборъ былъ порядочный, 966 р. 50 к. сер. Но Леонидовъ былъ очень слабъ. Не разочтя грудныхъ средствъ, началъ говорить такъ слабо, что надо было съ большимъ вниманіемъ вслушиваться.

---

[1]) Въ бенефисъ Львовой-Синецкой давали между прочимъ шутку-водевиль въ 1 д. «Московскіе рыцари, или Парикъ, усы и à la coq».

[2]) Лирическая драма переводъ съ Итал. Бар. Лихтенштейна, музыка Россини.

[3]) Ou les effets et les causes, par. E. Scribe.

[4]) Этьенъ А., франц. артистъ, служилъ въ Имп. Т. съ Окт. 1843 г. по 1853 г., когда и уволенъ пенсіонеромъ Дирекціи (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. №№ 9746 и 10107).

[5]) Folie voudeville par M. M. Duvitt et Lausanne, P. 1846.

[6]) Перев. драма съ нѣм. П. Ободовскаго. Играна впервые въ Спб. въ 1838 г.

Много у него унесло здоровья послѣдняя болѣзнь его. Едва ли не уноситъ остальное г-жи Валкеръ, съ которой у него великіе лады.—Петрова играла въ первый разъ Елену и была два раза вызвана, чего и заслуживала. Ольгинъ, былъ лучше всѣхъ Императөровъ, которые когда либо показывались на Московской сценѣ и держалъ себя и говорилъ очень хорошо. Мольеру, кажется, суждено жить только въ своихъ комедіяхъ, а не собственнымъ лицомъ на сценѣ, тѣмъ болѣе, что Самаринъ, игравшій Мольера, былъ не Мольеръ и, какъ не нападаютъ романтики на сохраненіе единства времени, а для зрителя тяжело такъ скоро перелетать десятилѣтія и, сколько я не замѣчалъ, не долговѣчныя подобныя пьесы. «Ломоносовъ» Полевого лучшее тому доказательство. А въ Мольерѣ, конечно, берутъ меньше участія!—Въ воскресенье кажется кончатся всѣ Томболы и могутъ начаться наши маскарады, къ которому времени и боковыя залы будутъ кончены. Закоренѣлые члены клобовъ весьма сѣтуютъ и сердятся на дирекцію за запрещеніе. Но «нашумятъ и разойдутся». Смѣю думать, что и наши маскарады будутъ не менѣе клобовъ посѣщаемы! Купцы толкуютъ, что въ театральные маскарады не повезутъ дочерей. Они тоже говорили о субботѣ, въ которыя теперь уже преспокойно возятъ аравы [1]) дочерей слушать комедію [2]).

15 Генваря.

Для дебюта г-жи Коняевой кажется нельзя было лучше выбрать оперы, какъ Жизнь за Царя, тѣмъ болѣе, что по болѣзни Михайловой, она у насъ нейдетъ. Не знаю, что изъ нее будетъ, а судя по наружности, она многаго не обѣщаетъ. Ея голоса я не могъ слышать, потому что она съ дороги, какъ говоритъ, охрипла. Слѣдующія за отправленіе ее и прежній выплаченный долгъ, внесъ въ контору Ребристовъ.—Г. Шоберлехнеръ [3]) хлопочетъ о залѣ собранія и намѣрена дать первый концертъ утромъ

---

[1]) Орөографія подлинника.

[2]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

[3]) Софія, урожденная Даллока, жена извѣстн. нѣм. композитора Франца Ш. (1797—1843 г.) служила въ Имп. т. съ 1825 по 1831 г. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, л. №№ 2803 и 3755). О концертѣ ея публиковалось въ «Моск. Вѣд.» съ 25 Янв.

30 Декабря. На второй недѣлѣ поста проситъ оставить ей день, почему и испрашиваю разрѣшенія В. П., угодно ли будетъ дозволить, назначать здѣсь дни желающихъ давать концерты постомъ, или ожидать прежде назначенія изъ С.-Петербурга, откуда можетъ быть вздумаютъ пріѣхать артисты, составляющіе Итальянскую труппу, или артисты прочихъ петербургскихъ театровъ? Г-жа Шицъ [1]) также пріѣхала, но никуда не выѣзжаетъ и ее никто не видалъ, а многіе слышатъ, какъ она поетъ въ своемъ номерѣ у Яра.—Къ 23-му числу, т. е. къ будущему воскресенію будутъ совершенно готовы всѣ наши боковыя залы и назначенъ нашъ первый маскарадъ. Въ нынѣшнее воскресеніе опять объявили Томбола, которую, какъ говорятъ, Щербатовъ, взялъ уже на свою отвѣтственность. Мы можемъ до поста дать нашихъ маскарадовъ пять непремѣнно, если только бы они удачно пошли: 1-й—23; 2-й—30; 3—2 Февраля въ праздникъ, 4-й—въ пятницу на масляницѣ и 5-й въ послѣднее воскресеніе. — Въ Москвѣ постоянно бывали маскерады для иностранцевъ во вторникъ на первой недѣлѣ поста, который давалъ нѣмецкій клобъ. Не воспользоваться ли нынѣшнимъ постомъ Дирекціи вторникомъ для маскарада иностранцамъ! Составляя репертуаръ масляницы, я бы думалъ сдѣлать нѣкоторое отступленіе отъ старины. Въ прежніе годы французамъ отдавали со вторника всѣ вечера для ихъ спектаклей, изъ которыхъ нѣкоторые не приносили болѣе полутораста цѣлковыхъ. Въ продолженіе предстоящей масляницы позвольте В. П. отдать французамъ вторникъ, четвергъ, суббота вечерніе и воскресенье утро, а прочіе дни занять русскими спектаклями. Для русской труппы это будетъ нѣсколько тяжелѣе, но я почти увѣренъ заранѣе, что кассѣ сборовъ будетъ поприбыльнѣе! На дняхъ буду имѣть честь представить и самый репертуаръ на благоусмотрѣніе В. П. — Г. Щепкинъ, не дождавшись изъ цензуры посланныхъ пьесъ, давалъ вчера въ свой бенефисъ самое уродливѣйшее сочиненіе Князя Шаховскаго «Иваное», кото-

---

[1]) Ольдози, Амалія, она именовалась въ публикаціяхъ «Придворная пѣвица Его Вел. Императора Австрійскаго, Ея Высоч. Вел. Герцогини Пармской, Почетный членъ всѣхъ Филармоническихъ Обществъ въ Италіи» (Моск. Вѣд. 1844 г. № 22 февр.).

рое почти всѣхъ усыпило. Но Щепкинъ сдѣлалъ около четырехъ тысячъ наличн.—Мочаловъ также проситъ уже старую пьесу, которую онъ было хотѣлъ дать въ дирекцію «Круговая порука» [1]). Посланная имъ пьеса въ цензуру также не возвратилась, а его афиша должна завтрашній день выдти [2]).

18 Генваря.

Вчерашній день мы спустили важный корабль на воду. Спустили Воронину въ «Сильфидѣ» и спустили совершенно благополучно! Во многомъ она была гораздо выше Санковской. Замѣтно было недостатокъ силъ въ концѣ балета и тяжеловатость, которой едва ли въ ней не останется. Впрочемъ, публика, за которую я нѣсколько боялся, принимала ее очень хорошо, въ продолженіи балета три раза даже вызвали! Отъ того ли, что, по слухамъ, Левъ Михайловичъ на нее цѣлитъ, или оставилъ, какъ говорятъ, Санковскую, но въ продолженіи всего балета не было ни одного ни шикуна, ни свистуна, хотя Санковская съ компаніей весьма работала помѣшать успѣху Ворониной. Будущій балетъ назначенъ «Пираты», съ Санковской, а потомъ «Дѣва Дуная» [3]) съ Ворониной. По крайней мѣрѣ теперь болѣзнь и капризы Санковской, не поставятъ репертуаръ въ тупикъ, какъ это было прежде!—Пьесы изъ цензуры возвратились, но уже поздно, Щепкина бенефисъ уже прошелъ, Мочалова афиша бенефисная другой день уже роздается и пьесы репетуются. За пятый актъ къ комедіи «Горе отъ ума» авторъ ломитъ цѣну ужасную. Онъ хочетъ взять 100 цѣлковыхъ! Полученная пьеса Г. Ильина «Кальдеронъ» [4]), по мнѣнію моему, если и имѣла какой нибудь эфектъ, такъ и тотъ не пропущенъ цензурою, а авторъ ежедневно пристаетъ, ставить если не Кальдерона, то другую его не большую и вовсе не значительную пьеску «Жена и дочь, или два

---

[1]) Оригин. водевиль Филимонова. Игранъ впервые въ Спб. въ 1840 г.

[2]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. 10169.

[3]) Балетъ Тальони. Въ Спб. сыгранъ впервые въ 1837 г.

[4]) Разрѣшена къ представленію 31 Дек. 1843 г. (Архивъ Глав. Упр. по д. печ. Рапорты 1843 г.).



»ПРОФЕССОРЪ СТОРИЦЫНЪ» Л. АНДРЕЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 3.

рода любви», совершенный отрывокъ изъ «Друга дѣтей» [1]). Такъ какъ теперь ихъ ставить не возможно, то я просилъ его обождать до весенняго открытія, если на разрѣшеніе оныхъ соизволите! — Сборы русскаго театра идутъ препорядочно и обгоняютъ прошлогодніе. Нѣмецкія слабѣютъ, французскіе изъ рукъ вонъ: въ послѣднее воскресеніе сдѣлали только 133 р. сер., играя не болѣе двухъ разъ въ недѣлю. Нѣмецкіе слабѣютъ еще болѣе отъ того, что Бекъ и Вейсъ безпрестанно больны и остается выѣзжать на Бекерѣ, который уже точно черезъ силу поетъ! Это весьма затрудняетъ ходъ нѣмецкаго репертуара.—Г-жа Шицъ намѣрена дать чистый консертъ, безъ всякой публикаціи, въ домѣ Небольсина, въ слѣдующую субботу. Шоберлехнеръ даетъ утренній консертъ въ собраніи 30 Генваря. Просила записать ей день консерта на второй недѣлѣ въ середу, а г-жа Шицъ— въ понедѣльникъ на той же недѣлѣ, т. е. на первой недѣлѣ консертовъ. О картинѣ я уже говорилъ Сѣркову [2]), чтобы онъ заготовилъ на первое воскресенье!—Въ Москву пріѣхалъ еще віолончелистъ г. Новачекъ, который просилъ удержать для него день на первой недѣлѣ консертовъ. На всякій случай я оставилъ субботу на второй недѣлѣ для г. Рубини, въ понедѣльникъ на третьей—для Тамбурини, или кто пріѣдетъ.— Маскарадъ нашъ объявленъ уже на слѣдующее воскресенье 23-го числа, съ открытіемъ маскарадныхъ залъ и, вѣроятно, будетъ довольно посѣтителей. На 30-е число объявлена опять Томбола, евангелическаго исповѣданія, которая, и конечно, намъ помѣшаетъ дать въ это число нашъ второй маскарадъ.—Оберъ-полиціймейстеръ получилъ наказъ за разрѣшеніе на щетъ [3]) клобскихъ маскарадовъ для однихъ членовъ и жалуется на вы-

---

[1]) Журналъ, издававшійся въ Москвѣ въ 1809 г. Ник. Ильинымъ, 8 т., 16⁰.

[2]) Өедоръ Сѣрковъ, декораторъ, окончивъ Спб. Театр. Уч. въ 1829 г., поступилъ на службу въ Имп. Т. на 500 р. жалов. Уволенъ въ 1865 г. съ пенсіей въ 800 р. сер. Неоднократно С. получалъ Высоч. награды за исполнен. работы. Такъ за балетъ «Хромой Колдунъ» ему въ 1839 г. пожалованъ брил. перстень съ «гранатомъ», а въ 1842 г. просто брил. перстень. Съ 1843 г. С. служилъ въ Москвѣ. (Обш. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. №№ 6027 и 9406).

[3]) Орөографія подлинника.

сокую цѣну нашихъ билетовъ въ маскарадъ, о чемъ едва ли не будутъ писать и къ В П. [1]).

21 Генваря.

Хотя Московская публика любитъ Мочалова, но бенефисъ его сдѣлалъ всего 813 р. сер. сбору, что его въ продолженіи всего спектакля бѣсило и отъ чего, я полагаю, онъ снова запьетъ. Выбранная имъ пьеса «મономанъ» [2]), наводила еще болѣе скуки, онъ съ досады начиналъ тянуть и выть, такъ что многіе начинали шикать. Водевиль «Круговая порука», былъ бы очень хорошъ, если бы Ленскій не былъ въ немъ такъ не хорошъ, какъ я давно его не видалъ на сценѣ. Весь изломался, пустился какъ то плясать, въ ту минуту, когда мирилъ супруговъ, однимъ словомъ былъ нестерпимъ и все это по вдохновенію, потому что на репетиціяхъ былъ весьма не дуренъ. Въ Дивертисментѣ Брянчаниновъ ужасно хлопалъ Тукмановой. Вотъ все, что можно сказать о бенефисѣ Мочалова, который едва ли повторится!—Хотя и противу желанія моего, но я вынужденнымъ нахожусь принести В. П. жалобу на г. Леонову. Частыя перемѣны назначаемыхъ нѣмецкихъ оперъ за ее нездоровьемъ, заставили меня позаботиться объ оперѣ «Жизнь за царя», которая назначена для дебюта г. Коняевой и на масляницѣ. Не далѣе, какъ сегодня она просила сказать Іоланду, что завтра въ «Робертѣ» участвовать не можетъ, почему за болѣзнію Нейрейтеръ, Валкеръ будетъ уже занамать обѣ роли. Партію Антонины въ «Жизни за царя» я хотѣлъ заготовить съ Эйзерихъ, для которой просилъ взять партію у г. Леоновой, дабы она пріѣхала пропѣть на репетиціи. Г. Леонова, несмотря, что рапортовалась больной, пріѣхала въ Театръ и послѣ первыхъ вопросовъ, съ какого права я хотѣлъ взять партію ее для ея сестры, объявила мнѣ, что сестра этой роли ни учить, ни играть не будетъ, потому что она ей безраздѣльно принадлежитъ! Съ женщинами логика мѣста не имѣетъ. Увѣщанія мои, чему былъ свидѣте-

[1]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, № 10169.

[2]) Переводная драма В. Каратыгина. Впервые играна въ Спб. въ 1835 г.

лемъ Александръ Дмитріевичъ, не имѣли успѣха, а по музыкальной партіи, во всей нашей труппѣ, никто кромѣ Эйзерихъ съ нею не сладитъ, да и то придется многое еще измѣнять? Обстоятельство это сдѣлалось слишкомъ извѣстно по сценѣ, почему и осмѣлился представить оное на благоусмотрѣніе В. П. [1]).

24 Генваря.

Вчерашняго числа былъ данъ первый нашъ маскарадъ, съ открытіемъ вновь отдѣланныхъ двухъ залъ, съ правой стороны, и одной небольшой, съ лѣвой. Большая, съ лѣвой, подлѣ Царской Ложи, по безпечности, нашего архитектора, все еще безъ полу. Прекрасное освѣщеніе, свѣжесть залъ, славные оркестры бальной музыки, заслуживали бóльшаго числа посѣтителей! Сбору было 492 р. сер. Грустно было видѣть, что ни въ коня былъ кормъ! Какое то внутреннее чувство заставило меня жалѣть о той пламенной заботливости В. П. къ удовольствіямъ москвичей! Не стоятъ они того! Запереть бы ихъ въ бутафорскую комнату и заставить ихъ плясать бычка! Изъ такъ называемаго въ Москвѣ аристократическаго круга, не скажу, что ни одна душа, но ни одно тѣло не пріѣхало, хотя изъ любопытства и хотя ничто не отвлекало. Изъ городскихъ властей на минуту заглянулъ Цынскій и оставался Брянчаниновъ и Брантъ-Пожаръ! Не съ съ кѣмъ было поклониться! Большая половина жаловалась, что дорого. Нѣкоторыя, я думаю, жалѣли, что слишкомъ свѣтло! Не многія раздѣляли со мной внутренній душевный возгласъ: слава и честь Александру Михайловичу, дай Богъ ему здоровья и пошли Господь ему терпѣнья!! — Кстати объ изящномъ въ Москвѣ, доложу В. П., что предчувствіе мое сбылось: Мочаловъ поступилъ, какъ русскій холопъ, взялъ свое и послѣ бенефиса, на другой же день лежалъ, какъ стелька пьянъ! Вчера еще съ какими то студентами пилъ мертвую чашу. Перебуравилъ весь репертуаръ нынѣшней недѣли и разрушилъ всѣ предположенія мои на Масляницу.—Нынче, говорятъ, очеловѣчилъ, но едва ли это прочно!—Вчера давали «Глинскую» съ Леонидовымъ. Роль Маріи играла въ первый разъ Усачева и была очень

[1]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

не дурна.—На Маломъ театрѣ въ бенефисъ г. Кресси всего казеннаго сбору 406 р. 60 к. сер., гораздо менѣе всѣхъ бенефисовъ. Бенефиціантка была слаба въ драмѣ «d'Extase» [1]) и еще хуже въ «Penitents blancs» [2]). Всѣ пьесы очень слабо принимали. Только нѣсколько покровителей ее вызвали и одѣта была во всѣхъ пьесахъ превосходно. Ланской [3]), говорятъ, уже кряхтитъ отъ ея гардероба! Нашихъ француженокъ заставляетъ теперь изъ шкуры лѣзть Дегранжъ [4]), которая, не знаю зачѣмъ, живетъ все здѣсь, всякій день бываетъ въ первомъ бенуарѣ и франтитъ немилосердно. Я полагаю, что она совсѣмъ раззоряется! Валтеръ увѣрялъ меня, что будто ожидаетъ позволенія здѣсь играть на сценѣ! Не знаю, каково она играетъ, но насмѣшками много конфузитъ нашихъ актрисъ! Въ слѣдующее воскресенье второй маскарадъ нашъ не можетъ состояться, по случаю большой Томболы въ залѣ Дворянскаго собранія съ маскарадомъ. Придется отложить до середы на Масляницѣ. Это праздникъ и, вѣроятно, будетъ довольно. Кларнетистъ нѣмецкаго оркестра Г. Шеферъ желалъ бы остаться въ Москвѣ [5]), если В. П. удостоите принять его къ Московскому театру. Желательно было бы удержать его здѣсь, тѣмъ болѣе, что Титовъ отъ старости и отъ утраченныхъ силъ, совершенно теряетъ амбушюръ! Можно бы даже еще одного кларнетиста поблагодарить изъ оркестра! На представительство о Шеферѣ позвольте ожидать милостиваго разрѣшенія В. П. [6]).

На эти письма послѣдовалъ обстоятельный отвѣтъ Гедеонова. Вотъ что онъ писалъ Верстовскому 6 Февраля:

---

[1]) Драма-водевиль въ 2 акт. M. M. Lockroy et Arnould.

[2]) Vaudeville en 2 a ctes par Varner.

[3]) Николай Никитичъ, жилъ на М. Дмитровкѣ, въ д. Шиловскаго.

[4]) Аполонія Д. (Desqranges), служила Дирекціи дважды: сначала съ 1841 по 1843 г., потомъ съ 1846 по 1850 г. Особа она была расточительная, ибо дѣла Дирекціи полны недоразумѣніями Д. съ ея кредиторами. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. №№ 8648 и 10683).

[5]) Филиппъ Ш. принятъ на службу въ 1839 г., переведенъ въ Москву въ Январѣ 1844 г. (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 8199).

[6]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

По послѣдней вѣдомости о сборахъ съ 24 по 31 Генваря [1]), я къ удовольствiю моему вижу, что общiй результатъ ихъ превышаетъ сложность прошедшаго года, и полагаю, что съ таковымъ же успѣхомъ пройдутъ сборы и на масляной недѣлѣ, я заранѣе благодарю васъ за полученные въ этомъ случаѣ распоряженiя. Только мнѣ кажется, что по выздоровленiи Леонидова послѣ 14 Декабря, онъ не довольно былъ занимаемъ и оставался почти три недѣли безъ дѣла, впрочемъ, вѣроятно, были на это уважительныя причины, кромѣ того только, чтобы дать Мочалову показаться до своего бенефиса. Пьесы «Велизарiй» и «Заколдованный домъ», принесшiя при представленiи ихъ сборовъ каждая болѣе 900 р. сер. сыграны только по одному разу, а между тѣмъ множество пьесъ съ Мочаловымъ не доходили и до 400 р., почему, при соображенiи сего и рождается заключенiе, не было ли бы полезнѣе скорѣе повторить сiи, доказавшiя успѣхъ представленiя, нежели играть уже избитыя, и возобновлять прежнiя, какъ «Желѣзная маска» [2]), принесшая въ первый разъ сбору только 393 р. — Бенефисъ Мочалова, сыгранный 21 Января, не повторенъ и если это произошло, какъ и прежде весьма часто случалось отъ извѣстной болѣзни г. Мочалова, то тѣмъ менѣе въ послѣднiе дни должно было на него надѣяться, чтобы не потерять ни одного спектакля [3]).

Указанiе Гедеонова на бездѣятельность Леонидова, была вызвана жалобой послѣдняго на Московское начальство. Собственноручное письмо Леонидова Директору Театровъ отъ 1 Февраля это подтверждаетъ: «Честь имѣю донести В. П., что появленiе мое на службу послѣ болѣзни, исполнилось 14 Декабря, но съ того времени до нынѣшняго дня, я сыгралъ только двѣ драмы «Велизарiй» и «Заколдованный домъ», которые были приняты публикою прекрасно и принесли хорошiй сборъ (не взирая на то, что онѣ были розыграны съ одной репетицiей на сценѣ, и въ грязныхъ,

---

[1]) Въ промежуткѣ съ 24 Янв. по 31 въ собранiи нѣтъ писемъ Верстовскаго.

[2]) Старинная мелодрама, пер. Краснопольскаго. Сыграна впервые въ Спб. въ 1806 г.

[3]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

дурныхъ костюмахъ). Однакожъ, не смотря на хорошій сборъ и успѣхъ драмъ, на истинное мое стараніе служить—я нахожуся празднымъ и даже сегодняшняго числа (1 Февраля) въ утреннемъ спектаклѣ у меня отняли уже вторично день и замѣнили комедію «Кинъ», драмою «Отецъ и дочь» съ г. Мочаловымъ, который во всѣ праздничные дни не сдѣлалъ ни одного порядочнаго сбора. И потому осмѣливаюсь попросить В. П., что, если я не имѣю въ глазахъ здѣшнихъ распорядителей своего собственнаго амплуа и долженъ болѣзненными днями г. Мочалова пользоваться, дозвольте лучше мнѣ быть помошникомъ [1]) г. Каратыгина 1-го; я буду у него учиться моему искусству, а здѣсь я только терзаю себя. Остаюсь въ надеждѣ на милостивое разрѣшеніе В. П. Преданный вамъ актеръ Леонидовъ [2]).

Письмо Директора еще не успѣло дойти до Москвы, когда въ Спб. получено было новое письмо Верстовскаго отъ 7 февр. «Масляница наша кончилась благополучно, пишетъ онъ, какъ въ отношеніи сборовъ, такъ равно и въ отчетливомъ порядкѣ сцены, въ особенности по части машиниста, также и костюмера. Не бывало еще для нихъ обоихъ столь тяжелой масляницы и у нихъ все шло прекрасно, о чемъ и далъ я имъ слово донести В. П. Сборами мы перещеголяли прошлаго года масляницу и зашибли лишку тысячи за 2 серебромъ и все благодаря русскимъ спектаклямъ. Нѣмецкія были слабѣе прошлогоднихъ, французы очень сѣтовали за то, что ихъ изъ нынѣшней масляницы я нѣсколько повытѣснилъ, но нынѣшній опытъ доказалъ, что ихъ на масляницу вовсе пускать не должно. Въ тѣ дни, въ которые они дѣлывали въ старые годы по полтораста цѣлковыхъ, въ тѣ самые дни русскіе дѣлали по 700. Мнѣ даже жаль и досадно, что имъ были отданы суббота и четвергъ, въ которые бы русскіе спектакли сдѣлали бы не то, что они. Съ половины масляницы выздоровленіе Мочалова побудило меня измѣнить репертуаръ и отъ старыхъ трагедій, какъ-то отъ «Желѣзной маски» и «Коварство любви» трещалъ

[1]) Орѳографія подлинника.

[2]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

театръ. Раздѣленіе ролей Санковской и Ворониной дало возможность дать на масляницѣ болѣе танцевъ. За дряхлостью силъ Санковской, въ «Карлѣ Смѣломъ» тирольскій танецъ танцовала Литавкина съ Санковской 2-й [1]) и была очень недурна и что удивило меня, такъ была принимаема публикой, какъ еще не принимали и Ворониной, которая въ свою очередь довольно поломалась! Харламовой было опять отпущено нѣсколько шлепковъ, и кажется, изъ прежняго источника. Г. Мухинъ [2]), сидѣвшій въ креслахъ, замѣтилъ того же коновода, который по прежнему командуетъ студентами! Столкнувшись съ отцомъ Тернева я началъ ему выговаривать и онъ въ оправданіе своего помёта, увѣрялъ меня, что это дѣлалъ не сынъ его, а сенаторъ Мартыновъ [3]). — Въ послѣдній день масляницы была дана опера «Жизнь за царя», въ ней роль Вани играла въ первый разъ Эйзерихъ и хотя была несравненно слабѣе Михайловой, но пѣла весьма не дурно и публика послѣ дебютантки Коняевой, ей очень обрадовалась и хорошо очень ее принимала.—Маскарадами нашими мы похвастаться не можемъ: первый далъ 280 руб. 50 к. с., другой 216 р. 88 к. Ничто не препятствовало этимъ двумъ вечерамъ, а было мало. Если бы не дали мы своимъ фигуранткамъ и нѣмецкимъ хористкамъ гратисныхъ [4]) билетовъ, то вовсе не было бы дамъ. Въ боковой залѣ изъ нашихъ составилось нѣсколько кадрилей, чѣмъ танцы и кончились!

Цынскій все напиралъ, чтобы каждый кавалеръ могъ привести двухъ дамъ даромъ и опять запѣлъ старую пѣсню, что разговаривая со многими

---

[1]) Сестра балерины; въ Архивѣ Дирекціи Имп. Т. имѣется дѣло, возникшее по жалобѣ С. на балетмейстера Герино въ оскорбленіи ея словами. Директоръ Театра Гедеоновъ назначилъ разслѣдованіе, кот. доказало правоту С. Тогда Гедеоновъ предложилъ Герино извиниться передъ С. публично, что и было исполнено, чѣмъ, по рапорту Управляющаго конторой, С. осталася «довольною» (Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 9262).

[2]) Александръ Ефрем. Тит. Сов. прежн. его титулъ Секретарь при Директорѣ. (См. переписку его съ Гедеоновымъ въ Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121 д. № 11986).

[3]) Николай Петровичъ, Тайный Сов., назначенъ въ Сенатъ, по 8-му Дек. въ 1839 г.

[4]) т. е. даровыхъ.

купцами, слышалъ ихъ жалобу, что для большихъ семействъ цѣны очень дороги [1])! Во избѣжаніе большихъ расходовъ, я бы думалъ освѣщать только боковые залы, не трогая середней. Тогда достаточно было бы одного оркестра и публика была бы сосредоточена! Расходы же освѣщенія и вечеровые превосходятъ 400 р. сер. въ обоихъ маскарадахъ. При семъ и. ч. представить составъ нашего консерта съ живыми картинами [2]), который объявленъ на слѣдующее воскресенье 13 Февраля. Г. Валкеръ говорила мнѣ, что она хотѣла бы еще остаться въ Москвѣ и потому дозволите ли В. П. участвовать въ казенныхъ консертахъ и на какомъ положеніи? По большому уваженію ее таланта здѣшней публикой, она намъ была бы не безполезна.—Прилагаемая при семъ пьеса и даже просьба самого автора [3]), доставитъ В. П. вѣроятно много развлеченія и заставитъ Васъ посмѣяться, почему я и принялъ смѣлость препроводить оную, начавъ было подчеркивать мѣста особаго интереса. Изъ оной пьесы изволите усмотрѣть, каковы у насъ выходятъ учители изъ студентовъ [4]).

---

[1]) Входъ въ залу стоилъ одному кавалеру 1 р. 50 к. с., съ дамой 2 р. с., съ двумя дамами 2 р. 50 к. с., кромѣ того были ложи, кот. оплачивались начиная съ 5 р. с. до 9 р. с.

[2] и [3]) Приложеній нѣтъ въ дѣлѣ.

[4]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.



«ПРОФЕССОРЪ СТОРИЦЫНЪ» Л. АНДРЕЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 4.

ТЕАТРЪ XX-го ВѢКА.

Professor GEORG FUCHS.

Переводъ съ рукописи З. А.



Ъ сущности говоря, всякій, кто хоть что нибудь понимаетъ въ театральной жизни, сознаетъ, что «театръ», какимъ онъ былъ послѣднія двадцать пять или пятьдесятъ лѣтъ, *долженъ прекратить свое существованіе*; исключеніемъ явится, быть можетъ, *опера*, но съ нею дѣло обстоитъ особо. Этотъ вопросъ лучше всего рѣшить заранѣе, потому что если опера и развивается совершенно иначе, нежели драма, то и въ ея развитіи намѣчается совершенно явная тенденція, которая должна въ ближайшее десятилѣтіе привести къ кореннымъ преобразованіямъ. Они зависятъ, конечно, отъ измѣненнаго положенія, которое займутъ въ репертуарѣ оперы *Рихарда Вагнера*. Вполнѣ понятно, что тѣ оперы Вагнера, которыя вообще сохранятся въ «классическомъ» репертуарѣ, постепенно займутъ свое мѣсто наряду съ прочими классическими операми и потеряютъ свое преимущество — какъ это случается съ теченіемъ времени, когда разсѣивается интересъ сенсаціи и, вмѣстѣ со свободою постановки, измѣняется и финансовая конъюнктура.

Къ этому присоединяется и то обстоятельство, что молодое поколѣніе, по крайней мѣрѣ въ Германіи, настроено рѣшительно *противъ* Вагнера. Люди, которые явятся руководителями грядущихъ поколѣній въ вопросахъ искусства, вкуса и культуры, убѣждены, что Вагнеръ, хотя и былъ геніальнымъ музыкантомъ, тѣмъ не менѣе, какъ драматургъ, главнымъ образомъ въ области стиля, является препятствіемъ на пути къ истинной театральной культурѣ, препятствіемъ, съ которымъ нужно бороться изо всѣхъ силъ. То, что Ницше, самый интимный и, въ сущности говоря, самый благожелательный знатокъ Вагнера, выдвигаетъ противъ него,

не умаляя его славы, какъ музыканта, стало для молодого поколѣнія неопровержимой очевидностью. И это — дальновидные дѣятели сцены должны были бы серьезно учитывать этотъ моментъ—произведетъ рано или поздно капитальный переворотъ не только въ положеніи Вагнера въ репертуарѣ, но и во всей организаціи оперной силы. *Геній будущаго—Моцартъ.* Въ этомъ не можетъ быть никакихъ сомнѣній. Возрожденіе этого величайшаго изъ всѣхъ великихъ музыкантовъ-драматурговъ станетъ жизненной задачей будущаго поколѣнія дирижеровъ, режиссеровъ, хормейстеровъ и постановщиковъ. Поэтому борьба за продолженіе срока охраны «Парсифаля» кажется намъ совершенно ненужной: будущее развитіе должно поставить большимъ опернымъ театрамъ совершенно иныя задачи, уводящія ихъ далеко отъ Вагнера и его творчества. Байрейтъ наврядъ-ли подвергается опасности потерять что нибудь изъ наслѣдства своего основателя. И если мы въ настоящемъ году, въ годъ столѣтія со дня рожденія великаго композитора, особенно живо интересуемся всѣмъ, что дѣлаетъ безсмертнымъ имя Рихарда Вагнера, то этотъ интересъ не долженъ препятствовать нашему дальнѣйшему творчеству и нашей помощи всему, что рвется *впередъ*—какъ онъ и самъ нѣкогда поступалъ. Помимо всего, вѣдь и самъ Вагнеръ былъ пламеннымъ поклонникомъ Моцарта, а въ творчествѣ наиболѣе передового современнаго композитора, исходящаго, къ тому же изъ принциповъ Вагнера, у *Рихарда Штрауса*, болѣе чѣмъ у кого-либо другого замѣчается усиленіе моцартовскаго духа: въ «Кавалерѣ Розы», какъ и въ «Аріаднѣ».

Все это относится только къ развитію оперы, которое произведетъ, конечно, въ постройкѣ оперныхъ театровъ, въ развитіи пѣвцовъ и дирижеровъ, словомъ, во всѣхъ областяхъ театральной жизни, коренной, но предчувствуемый пока лишь спеціалистами, переворотъ. Какъ и вообще вся наша театральная революція, такъ и этотъ переворотъ будетъ значительно ускоренъ тѣмъ, что современная публика — и это болѣе чѣмъ обосновано съ культурно-психологической точки зрѣнія — настойчиво требуетъ значительнаго *сокращенія театральнаго представленія.* Публика

не можетъ больше выдерживать безконечно-долгія представленія, потому что жизнь ставитъ ея времени и ея нервамъ требованія, о которыхъ никто и не предчувствовалъ во дни Вагнера. Краткія представленія, богатыя сконцентрированными, разнообразными и ритмически связанными переживаніями—таково требованіе современности. И кто дастъ ихъ? Такъ восхитительно, совершенно и богато, какъ божественный Моцартъ?!

Но перейдемъ къ нашей настоящей темѣ. Вѣдь опера есть прихоть, роскошь въ искусствѣ. Она не есть «народный театръ» и никогда не сможетъ имъ стать, хотя бы по причинамъ финансоваго характера. Народный театръ есть и былъ всегда *драмой*. Но драма потеряла связь съ жизнью, съ дѣйствительностью и поэтому «народъ» идетъ пока въ кинематографъ! Глупцы поднимаютъ по этому поводу крикъ. Но даже при малой дозѣ пониманія очевидно, что это не могло быть иначе: драмы, которая соотвѣтствовала-бы требованіямъ вѣка, не существуетъ. Единичные хорошіе театры доступны только состоятельному классу. Вообще, я не знаю никого въ Германіи, кто посѣщалъ бы такъ называемую «литературную» драму: исключеніе составляютъ развѣ люди, которые или сами сочиняютъ таковыя, или пишутъ о нихъ, или же выпрашиваютъ даровые билеты. А поэтому, оставимъ въ покоѣ эти разлагающіеся остатки изъ минувшихъ временъ! То, что еще пришпоривало Ибсена къ его послѣднему порыву, заглушили его эпигоны. Нѣтъ больше литературнаго театра; онъ исчезъ бы и въ своихъ внѣшнихъ проявленіяхъ, если бы «старые ангажементы» не понуждали бы къ сохраненію по крайней мѣрѣ внѣшней фикціи: цѣлыя школы и поколѣнія актеровъ, авторовъ, режиссеровъ и критиковъ остались бы безъ хлѣба, многіе театры стали бы излишни въ тотъ моментъ, когда бы всѣ стали достаточно честными, чтобы отказаться отъ этой фикціи литературнаго театра.

Нѣтъ никакого смысла ломать себѣ голову надъ сохраненіемъ типа театра, который не можетъ существовать по той простой причинѣ, что сталъ экономической безсмыслицей. Нужно знать, что, напр., многіе нѣмецкіе дворы и городскія управленія дошли до крайняго предѣла своей

платежной способности, что они *не могутъ* давать больше той субсидіи, которую ежегодно выдаютъ придворнымъ и городскимъ театрамъ. Конкурренція кинематографовъ и другихъ второстепенныхъ увеселительныхъ учрежденій обнаруживаетъ тенденцію еще больше увеличиваться. Къ чему же это ведетъ? Приближается тотъ моментъ, когда нѣмецкіе князья или городскія управленія объявятъ: дальше такъ не можетъ продолжаться! И этотъ моментъ обнаружитъ безсмыслицу настоящаго положенія театра и тогда, подъ давленіемъ обстоятельствъ, произойдетъ «реформа» театра или, вѣрнѣе говоря, «театральная революція».

Нынѣшніе театры, посколько о нихъ можно говорить, какъ о театрахъ художественныхъ или литературныхъ, находятся въ ложномъ положеніи по отношенію къ соціальному развитію современныхъ народовъ. И это положеніе не можетъ долго длиться. Если не считать очень тонкаго слоя богатыхъ людей, всѣ остальные круги населенія лишены возможности посѣщать художественныя и дѣйствительно значительныя и выдающіяся представленія. Они не въ состояніи платить за билеты ту цѣну, какую назначаютъ подобные театры. Вслѣдствіе этого они принуждены или пользоваться чрезвычайно плохими мѣстами для стоянія или на галлереяхъ, или же довольствоваться средними театрами чрезвычайно сомнительнаго художественнаго достоинства. И, такъ какъ представленія въ этихъ театрахъ не удовлетворяютъ ихъ, они, все въ большемъ, и подъ конецъ угрожающемъ количествѣ отворачиваются отъ театра вообще. Даже преобладающая масса людей образованныхъ, вплоть до интеллигентныхъ круговъ учителей и чиновниковъ съ университетскимъ образованіемъ, принуждена почти совершенно отказаться отъ художественныхъ наслажденій въ области, которую справедливо считали всегда не только самымъ благороднымъ, но и самымъ общимъ культурнымъ достояніемъ.

Изъ жалобъ, которыя слышны со всѣхъ сторонъ, не трудно понять, насколько этотъ порядокъ вещей усиливаетъ нежелательное соціальное ожесточеніе даже въ интеллигентныхъ кругахъ.

Съ полнымъ правомъ ополчается общественное мнѣніе противъ та-

кого положенія вещей. У нынѣшняго поколѣнія слишкомъ еще свѣжо въ памяти, какое значеніе имѣлъ театръ въ прежнія, болѣе скромныя времена, какъ мѣсто художественнаго отдыха и наслажденій для людей малоимущихъ. Съ полнымъ правомъ требуютъ и теперь отцы, матери и воспитатели, чтобы сцена, въ смыслѣ художественномъ и матеріальномъ, снова стала доступна подрастающему поколѣнію. И столь же справедливо и требованіе, чтобы и воспріимчивый къ искусству, пробуждающійся духомъ рабочій, ремесленникъ и мелкій служащій не были исключены изъ пользованія цѣнностями, которыя, являясь продуктами творчества всего народа *цѣликомъ*, должны быть также достояніемъ *всего* народа, а не только тѣснаго аристократическаго круга, члены котораго къ тому же часто слишкомъ пресыщены, чтобы видѣть въ театрѣ что нибудь иное, какъ модное мѣсто развлеченія.

И театръ съ своей стороны нуждается въ участіи широкихъ массъ образованнаго класса. Критическое положеніе тѣхъ немногихъ театровъ, дѣятельность которыхъ руководится болѣе возвышенными принципами, объясняется потерей этой легко воспламеняющейся публики. И театры, конечно, охотно вернули-бы ее. Но они не могутъ этого, такъ какъ «офиціально признанная» литература, на которую они расточаютъ всѣ свои средства и весь свой идеализмъ, лишена, кромѣ такъ называемыхъ «литературныхъ круговъ», какихъ-бы то ни было точекъ соприкосновенія съ жизнью и съ духовно пробужденнымъ населеніемъ и, кромѣ того, еще и потому, что этого не позволяетъ устройство современнаго зрительнаго зала. Они не располагаютъ заломъ, который позволилъ-бы имъ продавать сотнями недорогія и совсѣмъ дешевыя мѣста. Театральныя зданія почти всѣ устроены въ принципѣ по образцу стараго придворнаго театра, въ которомъ частную публику только терпѣли и запирали на галлереяхъ или въ партерѣ въ узкіе, неудобные загоны. Вторая причина, почему большая часть малоимущихъ образованныхъ людей была до сихъ поръ лишена возможности посѣщать настоящіе образцовые театры, заключается въ томъ, что *сцена* допускала очень ограниченное увеличеніе зрительнаго зала въ

стороны и глубину по причинамъ особой перспективы. Освободиться отъ этого зла—первая предпосылка созданія новаго типа театра, въ которомъ соціальныя различія могли-бы быть сглажены, а самый театръ сталъ-бы жизнеспособнымъ въ смыслѣ экономическомъ.

Но подъ *типомъ* театра мы подразумѣваемъ не только устройство театральнаго зданія, сцены, стиля представленія, но соединеніе всѣхъ этихъ элементовъ, совокупность которыхъ создаетъ понятіе «театра». Какая мнѣ польза въ цѣлесообразномъ и доступномъ широкой публикѣ за минимальную входную плату зданіи, если у меня нѣтъ произведеній, ради которыхъ публика приходитъ въ театръ? И что толку въ этихъ произведеніяхъ, если нѣтъ у меня актеровъ, которые могли-бы играть ихъ такъ, чтобы они оказали свое дѣйствіе въ подобномъ театрѣ? И, наконецъ, предположимъ, что все это имѣется на лицо: что въ томъ пользы, если представленія протекаютъ въ условіяхъ непріемлемыхъ, или даже невозможныхъ для современнаго человѣка? Слѣдуетъ принять въ соображеніе, что основы теперешней «чистой» или такъ наз. «литературной» драмы создавались въ эпоху, когда люди жили тихо и спокойно въ маленькихъ городкахъ, гдѣ никакія сенсаціонныя развлеченія не отвлекали вниманія, гдѣ публика, не истощенная работой и безъ нервнаго переутомленія, потихоньку и не спѣша отправлялась вечеромъ въ свой театръ и была готова—и способна—слѣдить за четырехъ—или пяти часовымъ представленіемъ какой нибудь длинной и медлительной трагедіи, къ тому-же находясь даже въ самомъ неудобномъ помѣщеніи. Теперь это немыслимо. Театръ, который захотѣлъ-бы, изъ упрямаго доктринерства, сохранить всѣ эти условія при современной публикѣ, неминуемо погибъ-бы вмѣстѣ съ культивируемой имъ литературой. Даже эти какъ будто «внѣшнія» вещи имѣютъ нынче рѣшающее значеніе при созданіи театра «чистой» драмы, который хочетъ быть жизнеспособнымъ. Именно эти вопросы даютъ намъ особенно ясно почувствовать, къ какимъ кореннымъ переворотамъ должны мы приготовиться, если желаемъ еще сохранить «театръ» въ культурномъ и идеальномъ смыслѣ этого слова. Мнѣ даже кажется, что отъ этихъ-то

вопросовъ и слѣдовало-бы исходить. Пока не рѣшены *эти* вопросы—все остальное виситъ въ воздухѣ, такъ какъ отсутствуетъ факторъ, рѣшающій все остальное: публика.

Что-же это такое, эта нынѣшняя «публика»? Во всякомъ случаѣ, нѣчто совершенно иное, нежели публика, которая существовала сто, пятьдесятъ, даже еще тридцать лѣтъ назадъ. Состоятельные и образованные, тѣ, кому и принадлежалъ прежде рѣшающій голосъ, образуютъ теперь такой слой, съ которымъ едва-ли нужно считаться, такъ какъ они, кромѣ дорого стоющихъ оперныхъ театровъ, посѣщаютъ еще развѣ премьеры. Но на ихъ мѣсто во всѣхъ городахъ собрались десятки, сотни тысячъ «новыхъ людей», о которыхъ прежде никто и не думалъ, которые цѣлыя десятилѣтія стояли на слишкомъ низкой ступени образованія и культуры, чтобы обнаружить интересъ къ театру, но теперь, благодаря улучшившемуся положенію школъ и заработной платы въ большинствѣ европейскихъ государствъ, все болѣе болѣе и поднимаются надъ прежнимъ низкимъ уровнемъ и тысячами, сотнями тысячъ кулаковъ стучатся въ двери театра съ крикомъ: «Впустите!» Для нихъ запасено до смѣшного незначительное количество мѣстъ, такъ какъ большинство театровъ разсчитано на ограниченное количество *дорогихъ*, но не на *массу дешевыхъ* мѣстъ. И они, недовольно ворча, поварачиваютъ обратно и идутъ—въ варьете, въ кинематографы, въ балаганъ.

Такимъ образомъ, проблема, которую предстоитъ разрѣшить театру—все равно, придворному-ли, городскому или частному—заключается въ слѣдующемъ: какъ долженъ быть устроенъ онъ, чтобы вмѣстить тѣхъ, кто жаждетъ посѣщать его, съ чьей поддержкой онъ могъ-бы спокойно существовать; какъ удержать эту публику противъ соблазновъ не стѣсняющихся въ средствахъ мѣстъ развлеченій низшаго разбора? Отвѣтимъ на этотъ трезвый вопросъ такъ трезво, какъ онъ этого заслуживаетъ. Не будемъ покамѣстъ вовсе думать объ «искусствѣ», о «духовномъ», но предположимъ—и руководствуясь этимъ предположеніемъ мы почти во всѣхъ случаяхъ будемъ близки отъ истины—что люди приходятъ въ театръ во-

все не ради какихъ нибудь «высшихъ» цѣлей, но исключительно, чтобы предъ ними «представили театръ», чтобы провести посвященный отдыху вечеръ веселѣе, интереснѣе и содержательнѣе, нежели во всякомъ другомъ мѣстѣ. Прежде всего окажется необходимымъ предложить имъ всѣ *удобства*, въ которыхъ они нуждаются и которыя въ такомъ изобиліи предлагаютъ имъ иныя учрежденія: мы должны будемъ назначить начало представленія на такое время, когда они могутъ, не торопясь послѣ окончанія дневной работы, отправиться въ театръ; мы должны будемъ окончить его достаточно рано, чтобы имъ еще осталось время переварить свои впечатлѣнія въ обществѣ и все-же достаточно рано отправиться спать, чтобы встать на слѣдующій день освѣженными, съ новыми силами для дневного труда. Какъ не возстаютъ наши эстеты противъ «труда», тѣмъ не менѣе, фактъ остается фактомъ: большинство, и въ томъ числѣ и большинство порядочныхъ людей работаютъ, должны работать и желаютъ работать. Съ этимъ абсолютно необходимо считаться. И этого принципіально не дѣлалъ «литературный театръ». Здѣсь всегда звучалъ лозунгъ: люди, руководящіе въ литературныхъ кругахъ—кто далъ имъ это право верховнаго руководительства, во многихъ случаяхъ остается неяснымъ—считаютъ, что тѣ или иныя произведенія тѣхъ или иныхъ авторовъ «интересны», а, слѣдовательно, должны быть во всякомъ случаѣ исполнены и, волей или неволей, восприняты публикой. Олигархія отдѣльныхъ литературныхъ кружковъ, представляющихъ часто идеально замаскированныя агентуры извѣстныхъ издателей, насилуетъ драму, принуждаетъ многихъ выдающихся режиссеровъ служить своимъ интересамъ и этимъ самымъ губитъ чистую драму: публика возстаетъ противъ этого насилія и перестаетъ посѣщать драму. Даже значеніе *критики* умаляется на нашихъ глазахъ: публика замѣтила съ теченіемъ времени, что даже «независимая» критика очень часто, и часто совершенно безсознательно, служитъ интересамъ тѣхъ-же лицъ, которыя ставятъ театръ на службу чему-то, что не есть «театръ», и хотятъ принудить публику принять что-то такое, чего публика не желаетъ, чего ей не нужно, что она должна твердо отклонить, какъ нѣчто



«ПРОФЕССОРЪ СТОРИЦЫНЪ» НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 4. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ СЦЕНА.

нездоровое, обезсиливающее и обезкураживающее. Согласно господствующимъ литературнымъ воззрѣніямъ публика есть рабыня авторовъ и должна все претерпѣть, если не желаетъ подвергнуться брани критиковъ. Кто обладаетъ хоть ничтожнымъ чувствомъ дѣйствительности, пониманіемъ массовой психологіи, тотъ пойметъ, что нынче подобныя требованія совершенно неосуществимы. Наша задача заключается отнюдь не въ томъ, чтобы навязать публикѣ то, что ей вовсе не надобно, но въ томъ, чтобы предложить живому, не литературному человѣку, который ищетъ подымающихъ мужество и силу впечатлѣній, то, чего онъ требутъ, что ему необходимо. Но предложить это въ художественной переработкѣ, въ одухотворенномъ и усиленномъ видѣ, словомъ, въ *творческой формѣ*. Тотъ, кто сомнѣвается, что это единственный путь, ведущій къ возсозданію жизнеспособнаго театра, тотъ вообще ничего не смыслитъ въ развитіи современной жизни. Мыслимое-ли это дѣло, чтобы *только театръ* оставилъ безъ вниманія колоссальный соціальный и экономическій переворотъ, тогда какъ во всѣхъ, рѣшительно во всѣхъ областяхъ оказались необходимыми коренныя перемѣны и новообразованія? Мысль эта слишкомъ нелѣпа, чтобы останавливаться на ней. Но что имѣетъ неизмѣримое значеніе, это то, чтобы это преобразованіе, которое неизбѣжно должно произойти, было поставлено подъ контроль духовно, художественно и культурно выдающихся людей съ личнымъ творчествомъ, подъ вліяніе *призванныхъ*. Если они откажутся отъ этой задачи, тогда они всецѣло предоставятъ поле дѣйствія беззастѣнчивымъ дѣльцамъ и спекулянтамъ: что изъ этого выйдетъ, можно себѣ приблизительно представить по примѣрамъ Англіи и Америки. Поэтому такъ безконечно неумно то противодѣйствіе, на которое мы наталкиваемся въ литературно-идеалистическихъ кругахъ. То, что было прежде, не можетъ быть спасено и исчезаетъ, грустятъ-ли по нимъ, или нѣтъ, потому что оно *не могло существовать въ современныхъ экономическихъ условіяхъ*. Такъ исчезло многое, что было любезно и дорого иному сердцу.

Итакъ, возьмемъ отправнымъ пунктомъ публику и ея потребности и

посмотримъ, съ чѣмъ мы еще должны посчитаться, чтобы создать экономическую основу для художественнаго театра. До главнаго еще далеко: объ многомъ нужно еще позаботиться заблаговременно, чтобы вообще еще пришла публика, которую мы собираемся удержать за собою. Какъ трогательно и съ какимъ рвеніемъ заботятся объ этой публикѣ въ мѣстахъ легкаго развлеченія: тамъ можно ѣсть, пить, курить. Въ театрѣ-же, какъ это до сихъ поръ было принято, нужно голодать и мучиться жаждою: кто хочетъ въ антрактѣ подкрѣпиться, долженъ предварительно выдержать горячую схватку въ тѣсномъ, биткомъ набитомъ буфетѣ; что касается гардероба, то въ большинствѣ случаевъ онъ таковъ, что способенъ спугнуть всякую радость, всякое пріятное воспоминаніе о произведенномъ вечерѣ— отсюда выходишь озлобленнымъ и отрезвленнымъ. Можетъ-ли разумный человѣкъ представить себѣ, что «чистый» театръ останется побѣдителемъ въ современной конкурренціи, если всѣ эти порядки останутся по старому? Указаніемъ на «прежде» дѣлу не поможешь. Въ доброе старое время, еще лѣтъ 20 назадъ, публика не приходила къ намъ вечеромъ такой переутомленной и нервной, какъ теперь. Все это должно быть преобразовано на болѣе современный ладъ. Строительное распредѣленіе теперешнихъ драматическихъ театровъ является въ этомъ отношеніи совершенно негоднымъ; оно, въ большинствѣ случаевъ, таково, что эти зданія раньше или позже будутъ признаны непригодными для драмы. Подумаемъ, какъ долженъ быть устроенъ драматическій театръ, чтобы быть жизнеспособнымъ и не будемъ пока считаться ни съ чѣмъ, кромѣ удобствъ современной публики, которыя мы только что изобразили.

Въ большихъ городахъ намъ нуженъ театръ, зрительный залъ котораго могъ бы свободно вмѣстить до 2000 зрителей; цѣна за удобное мѣсто, считая и плату за гардеробъ, не должна превышать 1—3 марокъ (50 к.—1 р. 50). Ложи, или другія, болѣе удобно устроенныя и болѣе дорогія мѣста должны предложить извѣстный комфортъ болѣе состоятельной публикѣ. Такой, доступный *всему* народу, театръ долженъ, кромѣ того, обладать совершенно иной сценой и просцениумомъ, нежели

современные театры. Взаимодѣйствіе сцены и зрительнаго зала должно быть, при значительно увеличенныхъ размѣрахъ театра, совершенно иное, нежели до сихъ поръ. Форма сцены и просценіума, выработанная нами въ *Мюнхенскомъ Künstlertheater* и выдержавшая всѣ испытанія, даетъ намъ, въ принципѣ, возможность осуществить и это требованіе. Съ этимъ, конечно, органически связаны всѣ стилистическія измѣненія сценической и декоративной картины, вызванныя новой формою сцены. Этимъ устраняется изъ драматическаго театра не имѣющій въ немъ никакого, ни традиціоннаго, ни органическаго оправданія, оперный, относящійся еще къ временамъ придворнаго опернаго театра, «барочный» принципъ панорамной сцены. Именно эта сцена старой придворной оперы, приспособленная къ *глубинной* перспективѣ, повинна въ томъ, что въ театрахъ стараго типа драма никогда не можетъ быть сценически раскрыта съ той силою, какая необходима, чтобы захватить и увлечь большую массу зрителей. Эти сцены «проглатываютъ», такъ сказать, словесную и мимическую выразительность; звукъ разсѣивается въ колоссальной надстройкѣ сцены; чрезмѣрная пышность обстановки подавляетъ не только жесты, но и самые образы.—Однако, здѣсь не мѣсто снова входить во всѣ детали этихъ проблемъ, которыя я детально разсматривалъ въ посвященныхъ имъ сочиненіяхъ; особенно это излишне теперь, когда мы осуществили, въ Мюнхенскомъ Künstlertheater ту форму сцены, которая нужна намъ для будущаго драматическаго театра.

Зрительный залъ долженъ явиться органическимъ соединеніемъ одного или нѣсколькихъ *амфитеатровъ* съ рядами ложъ, расположеніе которыхъ должно быть совершенно инымъ, нежели въ старыхъ театрахъ. Подробное разсмотрѣніе здѣсь этого вопроса невозможно, такъ какъ потребовало-бы пояснительныхъ рисунковъ и плановъ. Къ зрительному залу примыкаютъ залы для отдыха и рестораны, достаточно большіе, чтобы не только избалованный посѣтитель ложи могъ съ комфортомъ поужинать въ элегантномъ кабинетѣ, но чтобы и простой рабочій могъ въ уютной обстановкѣ съѣсть принесенный изъ-дому бутербродъ съ чаемъ, молокомъ или пивомъ.

Старая система фойе, этотъ безсмысленный пережитокъ минувшей эпохи, должна быть совершенно оставлена. Публика нашего театра должна чувствовать себя уютно, а не считать себя жертвою тяжелаго, исполняемаго съ лишеніями, долга, который даетъ право считать себя «образованнымъ человѣкомъ» и имѣть свое мнѣніе въ вопросахъ искусства. Поэтому за устройствомъ зала для отдыха должно быть признано величайшее значеніе. Лѣтомъ публикѣ должны быть предоставлены садъ и тераса, словомъ, всякій посѣтитель долженъ чувствовать себя такъ, какъ будто онъ находится на празднествѣ, вершиною котораго является представленіе.

Однако, я не хочу слишкомъ распространяться объ этомъ предметѣ; иначе я еще дождусь упрека, что на ресторанъ обращаю больше вниманія, нежели на пьесы и на актеровъ. Объ одномъ только я долженъ еще упомянуть, что является выводомъ изъ личнаго опыта: всѣ эти вещи заслуживаютъ серьезнаго вниманія и слѣдуетъ, больше чѣмъ до сихъ поръ, приноровиться къ потребностямъ людей, которые приходятъ въ театръ послѣ работы и ищутъ въ немъ отдыха и развлеченія послѣ трудоваго дня и новыхъ силъ для дальнѣйшей работы. Только при такихъ условіяхъ можетъ быть найденъ новый типъ театра, который могъ-бы существовать безъ того, чтобы дворцовыя или городскія управленія или частныя лица или общества тратили на него коллосальныя суммы.

И какъ мы опредѣляемъ устройство театральнаго зданія и сцены, руководствуясь потребностями современнаго человѣка, такъ-же мы должны опредѣлить и *пьесы*, которыя мы будемъ представлять. Я знаю, что, высказывая эту мысль, я призываю на свою голову проклятіе всѣхъ литературно-настроенныхъ людей. Но что-же дѣлать: это дòлжно сказать и можно сказать, потому что и величайшіе геніи драматическаго искусства были того-же мнѣнія. Отъ античныхъ временъ до 19-го вѣка всѣ великія произведенія драматической музы возникли изъ живыхъ потребностей «общества», «народа», «публики». Все дѣло въ томъ, чтобы эти «потребности» удовлетворялись не банальными и низкими средствами, но чтобы они слу-

жили только рычагомъ, который непримѣтно поднимаетъ публику надъ нею самою и надъ ея уровнемъ и возноситъ ее въ блаженный край, очищенной и очищающей красоты!

Быть можетъ, намъ удастся въ теченіе десятилѣтій проложить этимъ идеямъ путь изъ Мюнхена и въ другія мѣста. Все, что мы пока сдѣлали, были *опыты* и *приготовленія*; даже нашъ Künstlertheater и народные празденства, которыя, благодаря рейнгартовской постановкѣ «Эдипа», пріобрѣли міровую славу, суть не что иное, какъ *эксперименты*. Эти эксперименты дали намъ опытъ, который мы надѣемся использовать теперь при постройкѣ постоянной сцены, соотвѣтствующей современной соціальной перегруппировкѣ публики.

ИЗЪ ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ О ТЕАТРѢ.

НАПОЛЕОНЪ I И ЕГО ОТНОШЕНІЕ КЪ ТЕАТРАЛЬНОМУ МІРУ [1]).

СЕРГѢЯ БЕРТЕНСОНЪ.



СРЕДИ обширной литературы минувшаго года, связанной съ воспоминаніями объ Отечественной войнѣ и Наполеонѣ обращаетъ на себя вниманіе изслѣдованіе французскаго ученаго Л. Анри Леконта, посвященное отношеніямъ императора къ театру и къ артистамъ.

Наполеонъ всегда чувствовалъ сильное влеченіе къ театру. При самыхъ разнообразныхъ обстоятельствахъ жизни сцена привлекала его,—и не только вслѣдствіе прирожденной южанамъ склонности къ театральнымъ зрѣлищамъ, но еще и въ силу того, что онъ сознавалъ могущество театра и неотразимое его вліяніе на людей.

Еще будучи консуломъ и командуя войсками въ Египтѣ, Наполеонъ высказалъ пожеланіе, которое, впрочемъ, не осуществилось, чтобы ему выслали

---

[1]) L. Henry Lekomte. Napoléon et le monde dramatique. 1912. Paris. H. Daragon. IV + 499 p.

туда труппу артистовъ. Передъ отъѣздомъ изъ Египта онъ обѣщалъ своему преемнику по командованію войсками генералу Клеберу прислать изъ Парижа такую труппу. По его мнѣнію, французскій театръ явился бы для французскихъ солдатъ радикальнымъ средствомъ противъ тоски по родинѣ и содѣйствовалъ бы облагораживанію нравовъ туземцевъ.

Однако не одно только чисто культурное значеніе придавалъ Наполеонъ театру; очень часто послѣдній служилъ ему для политическихъ цѣлей. Такъ, напримѣръ, въ 1813 году, потребовавъ изъ Дрездена, чтобы ему прислали туда артистовъ, онъ писалъ: «Я хочу, чтобы на это обратили вниманіе въ Парижѣ. Кромѣ того необходимо произвести хорошее впечатлѣніе въ Лондонѣ и въ Испаніи: тамъ подумаютъ, что мы здѣсь веселимся».

Политическія соображенія заставили Наполеона издать въ Москвѣ при совершенно исключительныхъ обстоятельствахъ, «Кодексъ французскаго театра», дѣйствующій и до настоящаго времени. Въ то время, когда Москва была охвачена пожаромъ, жители покинули столицу и Наполеонъ, сидя въ Кремлѣ, тщетно ждалъ пословъ русскаго Императора съ переговорами о мирѣ, изъ Парижа стали доноситься слухи, что во Франціи не довѣряютъ оффиціальнымъ бюллетенямъ о войнѣ; тогда Наполеонъ, желая для успокоенія общественнаго мнѣнія показать, что дѣла не такъ плохи и что у него есть даже досугъ заниматься отвлеченными предметами, составилъ въ Москвѣ упомянутый кодексъ.

Наполеонъ былъ глубоко убѣжденъ, что поэтическое произведеніе, въ особенности трагедія, подымаетъ въ человѣкѣ духъ, будитъ любовь къ отечеству и другія возвышенныя чувства. «Трагедія», выразился онъ однажды, «это школа великихъ людей. По ней должны бы учиться короли и ихъ подданные. Обязанность государей поддерживать трагедію и давать ей распространеніе. Для того, чтобы въ ней разбираться, не нужно быть поэтомъ; достаточно только знать жизнь и людей и быть гражданиномъ. Трагедія согрѣваетъ душу, возвышаетъ сердце. Она можетъ и должна создавать героевъ».

Любимыми образцами трагедіи для Наполеона были произведенія возвышенной музы Корнеля. Великіе люди изображены въ нихъ, по его мнѣнію,

гораздо правдивѣе, нежели ихъ рисуетъ исторія. Зритель или читатель видитъ героя въ критическіе, рѣшительные моменты жизни. Образъ его не заслоненъ излишними подробностями, которыя неизбѣжны въ историческомъ сочиненіи. Человѣкъ подверженъ колебаніямъ, сомнѣніямъ, разнымъ другимъ слабостямъ,—а въ герояхъ всему этому не должно быть мѣста. И пусть лучше его изображеніе будетъ грѣшить противъ истины, нежели вредить славѣ. Только та статуя совершенна, въ которой не видно физическихъ недостатковъ.

Наполеонъ преклонялся передъ трагедіей за то, что она возноситъ людей на пьедесталы и воспѣваетъ въ нихъ все высокое и прекрасное. Ему хотѣлось, чтобы современные ему поэты также воспѣвали своихъ героевъ—современниковъ.—«Развѣ это невозможно»? говорилъ онъ. «Вѣдь геній со временъ Цезаря не сталъ ограниченнѣе. Только наши поэты не удѣлили современному генію своего вниманія».

Покровительствовать литературѣ онъ считалъ своей обязанностью. «Литература», говорилъ онъ историку и публицисту Шампаньи, «нуждается въ поощреніи; вы ее министръ,—укажите мнѣ средства, чтобы оживить ее во всѣхъ ея проявленіяхъ».

Наполеону хотѣлось, подобно Людовику XIV, быть отцомъ французскихъ талантовъ и онъ прилагалъ всѣ усилія къ тому, чтобы охранять интересы писателей. Указомъ 1805 года были обезпечены авторскія права, а въ 1811 году введено процентное вознагражденіе за исполненіе музыкальныхъ и драматическихъ произведеній. Онъ назначалъ большія преміи за выдающіяся научныя или литературныя сочиненія, въ особенности за лучшіи изъ исполнявшихся въ Парижскихъ театрахъ трагедіи или оперы.

Онъ высказывалъ часто очень мѣткія литературныя сужденія и давалъ писателямъ совѣты. Такъ однажды онъ спросилъ поэта Лорміэна, заявившаго, что желаетъ переработать свою трагедію «Магометъ II»: «Вы опять изобразите Магомета влюбленнымъ?»

— «Да, Ваше Величество, завязка моей трагедіи этого требуетъ».

— «Тогда, по крайней мѣрѣ, не давайте Магомету соперника. Если у него

будетъ соперникъ и онъ узнаетъ о немъ, то онъ тотчасъ же долженъ его убить и на этомъ вашей пьесѣ придется кончиться. Вамъ слѣдуетъ обращать больше вниманія на исторію, чѣмъ на романъ. Наша трагедія нуждается въ обновленіи, мы должны захватывать болѣе глубокіе вопросы; стихи пусть будуть лишь узорами на драматической канвѣ».

Съ этими словами вполнѣ согласуется замѣчаніе Наполеона о Корнелѣ, котораго онъ считалъ величайшимъ драматическимъ писателемъ всѣхъ временъ: «Вотъ изъ кого вышелъ бы государственный человѣкъ; я не столько преклоняюсь передъ его стихами, сколько передъ его высокимъ умомъ, проникновеннымъ знаніемъ человѣческаго сердца, глубиной его политическаго чутья».

Наполеонъ очень сожалѣлъ, что Корнель не былъ его современникомъ и говорилъ, что пожаловалъ бы ему титулъ принца, или сдѣлалъ его первымъ министромъ.

Онъ оказывалъ уваженіе и покровительство талантамъ всякаго рода. Директору Императорской оперы, относившемуся къ артистамъ съ нѣкоторымъ высокомѣріемъ, онъ выражалъ свое неудовольствіе и говорилъ: «Помните, что талантъ—это истинное могущество и что я самъ никогда не принимаю Тальму безъ того, чтобы не снять передъ нимъ шляпы».

Этого великаго артиста императоръ цѣнилъ очень высоко и удостаивалъ его своею дружбой, между прочимъ часто приглашая его къ столу.

Тальма посѣщалъ императора нѣсколько разъ въ мѣсяцъ, въ особенности передъ выступленіемъ въ новой роли, чтобы знакомиться съ сужденіями о ней своего высокаго покровителя. Нѣкоторые утверждаютъ будто бы во время этихъ посѣщеній Тальма обучалъ императора манерѣ держаться и давалъ ему уроки дикціи. На самомъ же дѣлѣ этого не было, артистъ разбиралъ вмѣстѣ съ Наполеономъ характеры тѣхъ, кого ему предстояло изображать на сценѣ, и благодаря указаніямъ и совѣтамъ послѣдняго совершенствовался въ пониманіи и толкованіи ролей.

Послѣ представленія «Смерти Помпея» (31 января 1805 г.), на кото-



«АССАМБЛЕЯ» ПЬЕСА П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 1.

ромъ присутствовалъ Наполеонъ, Тальма спросилъ у императора его мнѣнія.

— «Вы слишкомъ размахиваете руками», отвѣчалъ Наполеонъ. «Глава государства не долженъ быть расточителенъ въ жестахъ: онъ знаетъ, что одно мановенiе его руки равносильно приказанiю, одинъ его взглядъ можетъ предвѣщать смертный приговоръ.—Затѣмъ вы слишкомъ съ большой увѣренностью произносите: «Мнѣ, для кого тронъ равносиленъ безчестью». Цезарь не вѣритъ ни въ одно изъ этихъ словъ. Онъ говоритъ такъ лишь потому, что его окружаютъ Римляне, которыхъ онъ долженъ убѣдить, что тронъ ему ненавистенъ, на самомъ же дѣлѣ онъ далекъ отъ мысли, чтобы тронъ, представлявшiйся ему вѣнцомъ земныхъ желанiй, былъ достоинъ презрѣнiя. Не заставляйте поэтому Цезаря говорить такъ, какъ это сдѣлалъ бы Брутъ. Когда послѣднiй говоритъ, что ненавидитъ императоровъ, то ему можно вѣрить, но такимъ же словамъ Цезаря довѣрять нельзя».

Съ какимъ трогательнымъ вниманiемъ относился Наполеонъ къ великому артисту, можно судить по слѣдующему факту. Тальма не зналъ цѣны деньгамъ и былъ постоянно въ долгахъ. По большей части ихъ выплачивалъ Наполеонъ, засыпавшiй его, кромѣ того, цѣнными подарками. Однажды Тальма увидѣлъ у императора превосходную камею, на которой былъ изображенъ профиль Александра Великаго. Артиста поразило сходство между Македонскимъ царемъ и императоромъ Французовъ.

«Меня радуетъ», сказалъ Наполеонъ, «что вы увидѣли въ этомъ мой образъ. Я не смѣлъ бы подарить вамъ этого камня въ качествѣ драгоцѣнности. Возьмите же его, какъ портретъ, на память».

Подобно Тальмѣ, выдѣлялъ онъ и другихъ замѣчательныхъ дѣятелей сцены, балуя ихъ своимъ вниманiемъ и лаской.

Въ счастьи театръ былъ для Наполеона отдыхомъ и развлеченiемъ, въ несчастьи служилъ утѣшенiемъ. Когда сцена навсегда закрылась для него, онъ нашелъ себѣ удовлетворенiе въ чтенiи лучшихъ образцовъ драматической литературы. Мысленно воскресали передъ нимъ великiе образы,

и въ молчаливомъ уединенiи отдавался онъ ихъ критическому, всегда тонкому, проницательному и оригинальному анализу.

Анри Леконту—автору предлагаемаго вниманiю читателей изслѣдованiя—удалось собрать весьма обширный матерiалъ по вопросамъ, затронутымъ въ этой замѣткѣ лишь вкратцѣ, и его книга полна самаго выдающагося интереса не только для каждаго, кому близка жизнь театра и его дѣятелей, но и для историка.

ОБЗОРЪ СЕЗОНА 1912—1913 г.г.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ. АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Э. А. СТАРКЪ (ЗИГФРИДА).

Въ обозрѣваемомъ сезонѣ Александринскій театръ растворилъ свои двери нѣсколько раньше обыкновеннаго. Хотя по репертуару оффиціальное открытіе русскихъ драматическихъ спектаклей и значилось, какъ всегда, 30-го августа, однако, фактическая дѣятельность театра началась въ воскресенье, 26-го августа, юбилейнымъ спектаклемъ въ память столѣтія Отечественной войны. Въ то время какъ русское общество умомъ и сердцемъ обращалось къ великой эпохѣ, мысленно переживало всѣ жестокія бѣдствія, обрушившіяся на родину, и вспоминало безчисленные подвиги, совершавшіеся во славу отчизны, театръ русскій, конечно, не могъ остаться въ сторонѣ и долженъ былъ такъ или иначе присоединиться къ юбилейному празднованію. Но что существеннаго, что важнаго, значительнаго, художественнаго могъ онъ тутъ проявить — вотъ вопросъ. Не только передъ Императорскимъ театромъ, обязаннымъ особенно строго блюсти достоинство искусства, но и передъ всякимъ другимъ вставала здѣсь задача громадной трудности, зависѣвшая всецѣло отъ того, что историческая драма въ Россіи, какъ это ни покажется страннымъ на первый взглядъ, до сихъ поръ не получила своего полнаго развитія, несмотря на неисчислимое богатство сюжетовъ. Въ частности справедливость только что сказаннаго особенно ярко подтверждается примѣромъ Отечественной войны. Если въ области литературы мы имѣемъ такое геніальное произведеніе, какъ «Война и Миръ» Л. Н. Толстого, охватывающее всю эту грандіозную эпопею въ мельчайшихъ подробностяхъ, если дальше мы встрѣчаемъ другія произведенія, разрабатывающія ту же тему и трактующія ее хотя и не съ Толстов-

скимъ размахомъ и глубиной, но все же съ достаточной долей художественности, вродѣ «Сожженной Москвы» Г. П. Данилевскаго, или «Двѣнадцатаго года» Д. Мордовцева, то въ сферѣ театра мы, кромѣ совершенно для нашего времени устарѣвшихъ драмъ, какъ, напр., Кукольника— «Рука Всевышняго отечество спасла», не находимъ рѣшительно ничего, претендующаго на исчерпывающую глубину въ дѣлѣ освѣщенія такихъ событій, гдѣ было столько истинно драматическаго движенія, столько благодарнѣйшихъ моментовъ для обрисовки ихъ сценическими пріемами. Пребывавшая до сихъ поръ въ тѣни русская историческая драма не вышла на свѣтъ и въ дни великаго юбилея Отечественной войны. Въ этомъ отношеніи Германіи повезло куда болѣе. Для нашей сосѣдки въ текущемъ году наступилъ чередъ переживать тоже, что мы переживали въ прошломъ году. За освобожденіемъ Россіи отъ нашествія Наполеона послѣдовало такое же освобожденіе и Германіи. Нѣмецкій театръ, присоединяясь къ общему празднованію, внесъ сюда свой вкладъ въ видѣ спеціально написанной для такого случая пьесы Гауптмана, и если можно вѣрить отзывамъ газетъ, утверждающимъ, будто новое юбилейное произведеніе Гауптмана не блещетъ особенными художественными достоинствами, то слѣдуетъ тутъ же оговориться: не блещетъ для перваго драматурга Германіи, для того, кто въ настоящее время составляетъ ея литературную славу. Но все, что мы, хотя и по наслышкѣ, знаемъ объ этомъ произведеніи, доказываетъ, что Гауптманъ, во всякомъ случаѣ, совершенно правильно освѣтилъ психологію историческаго событія, по достоинству воздалъ каждому изъ его дѣятелей, совершенно резонно удержался отъ шовинистическаго умаленія личности Наполеона и, что особенно важно, отвелъ подобающее мѣсто народу. Въ самомъ дѣлѣ, оттѣснить народъ на задній планъ, живописуя событія освобожденія ли Германіи отъ Наполеона въ 1813 г., или Россіи отъ него же въ 1812 г., было бы грубой ошибкой, ибо тамъ и тутъ, а у насъ въ особенности, война являлась больше чѣмъ когда либо дѣломъ народнаго воодушевленія и народныхъ рукъ. Но этой ошибки не избѣжалъ совершенно А. И. Бахметьевъ, авторъ драматической хроники

«Двѣнадцатый годъ», избранной Александринскимъ театромъ для ознаменованія юбилея Отечественной войны. Очевидно, правильно оцѣнивая свои силы, что бываетъ далеко не со всѣми писателями, Бахметьевъ не рискнулъ ни на какое субъективное освѣщеніе событій Отечественной войны, ни тѣмъ болѣе на собственное толкованіе психологіи ея главныхъ дѣятелей и вытекавшихъ отсюда ихъ поступковъ, онъ остался только добросовѣстнымъ разсказчикомъ всѣмъ извѣстныхъ главнѣйшихъ фактовъ въ ихъ исторической послѣдовательности, влагая въ уста героевъ трагической эпопеи тѣ именно рѣчи и отдѣльныя выраженія, которыя они на самомъ дѣлѣ произносили и которыя остались запротоколенными въ многочисленныхъ запискахъ современниковъ, внимательно г. Бахметьевымъ прочитанныхъ. Слѣдуетъ, впрочемъ, оговориться, что мы лишены возможности совершенно правильно судить о произведеніи Бахметьева, потому что намъ не пришлось ознакомиться съ его драматической хроникой въ полномъ объемѣ: она состоитъ изъ 35 картинъ, разбитыхъ на три вечера. Разумѣется, какой театръ могъ бы это поставить? И конечно, Александринскій театръ долженъ былъ произвести выборъ, что онъ и сдѣлалъ, остановивъ свое вниманіе на 10 картинахъ, преимущественно тѣхъ, гдѣ изображены наиболѣе замѣчательныя событія и выведены главнѣйшія руководившія ими лица, какъ Наполеонъ, Кутузовъ, Барклай или Ростопчинъ. Интересъ этой постановки, помимо общаго настроенія юбилейныхъ дней, подъ которымъ находилось русское общество, значительно покоился на той сторонѣ любопытства театральнаго зрителя, съ какой онъ всегда влечется къ созерцанію на сценѣ великихъ историческихъ дѣятелей. Увидѣть, точно вставшими изъ гроба, Юлія Цезаря, Наполеона, Кутузова, Суворова, увидѣть даже просто только одну фигуру, независимо отъ того, что она станетъ говорить,—въ этомъ есть какой то своеобразный интересъ и оригинальное удовольствіе. И съ этой стороны «Двѣнадцатый годъ» Бахметьева, какъ прохожденіе передъ глазами зрителя цѣлаго ряда историческихъ образовъ, одинъ другого славнѣе, составилъ зрѣлище весьма заманчивое, тѣмъ болѣе что и театръ приложилъ всѣ усилія къ тому, чтобы обставить спектакль какъ можно

тщательнѣе, со всѣмъ вниманіемъ къ точности историческаго воспроизведенія, на какую только и способенъ Императорскій театръ. И нѣкоторыя фигуры, особенно Кутузовъ—г. Давыдовъ, Барклай де-Толли—г. Ге, Ростопчинъ—г. Аполлонскій, вышли очень колоритными, исторически вѣрными и художественно законченными.

Юбилейный спектакль этотъ, для котораго художниками княземъ А. К. Шервашидзе и П. Б. Ламбинымъ, были написаны новыя декораціи и въ программу котораго входили увертюра Чайковскаго «Двѣнадцатый годъ» и апоѳеозъ, былъ повторенъ утромъ 27-го августа для воспитанниковъ и воспитанницъ столичныхъ учебныхъ заведеній. Затѣмъ пьесой Бахметьева оффиціально открылся сезонъ 30-го августа, а всего она выдержала 13 представленій.

Второй новой постановкой отчетнаго сезона явилась 15-го сентября драма А. М. Ѳедорова «Любите жизнь». Это не доставило большой радости ни автору, ни театру, ни актерамъ, потому что новое произведеніе талантливаго писателя оказалось очень среднимъ по своимъ художественнымъ достоинствамъ и, во всякомъ случаѣ, уступающимъ тѣмъ пьесамъ Ѳедорова, которыя шли раньше на той же сценѣ: «Обыкновенной женщинѣ», этой трогательной исторіи простой, честной, любящей души, «Старому дому» и даже «Бурелому», первому серьезному опыту Ѳедорова въ области драматическаго творчества. Здѣсь подкупала искренность и свѣжесть таланта, что въ новомъ произведеніи уже совершенно не чувствуется, и если бы талантъ, потерявъ въ этомъ отношеніи, что вполнѣ естественно съ годами, пріобрѣлъ зато большую углубленность, писательская личность Ѳедорова привлекла бы къ себѣ вполнѣ заслуженное вниманіе. На дѣлѣ этого нѣтъ, въ сферѣ драмы конечно, и можетъ быть потому, что авторъ ошибкою тянется къ чуждому ему по натурѣ роду творчества, по крайней мѣрѣ «Любите жизнь» очень ярко объ этомъ свидѣтельствуетъ, и отъ разочарованія въ этомъ новомъ продуктѣ русской драматургіи, и безъ того не блещущей въ послѣднее время вдохновеніемъ, не спасло даже и мастерское исполненіе его актерами Александринскаго

театра, такъ что въ скоромъ времени пьесу пришлось совсѣмъ снять съ репертуара, она выдержала всего только шесть представленій, количество ничтожное для драматическаго произведенія, несущаго въ себѣ зерно хотя бы даже поверхностнаго интереса.

23-го сентября въ Петербургѣ былъ праздникъ трезвости, и Александринскій театръ присоединился къ нему, устроивъ спектакль, отвѣчавшій настроенію дня. Были поставлены: въ 1-й разъ по возобновленіи «Не такъ живи, какъ хочется», народная драма въ 3-хъ дѣйствіяхъ и 4-хъ картинахъ, А. Н. Островскаго и въ 1-й разъ «Отъ ней всѣ качества», комедія въ 2-хъ дѣйствіяхъ Л. Н. Толстого. Художественный интересъ даннаго спектакля не былъ цѣльнымъ. Драма Островскаго по всей своей структурѣ, по развитію дѣйствія, по обрисовкѣ характеровъ, устарѣла уже до такой степени, что на современный вкусъ производитъ впечатлѣніе крайней наивности и можетъ безъ всякаго ущерба быть оставлена въ полномъ собраніи сочиненій, гдѣ важенъ и нуженъ каждый штрихъ для прослѣживанія эволюціи писательскаго творчества. Въ театрѣ же такому произведенію, несмотря на его специальную форму, уже дѣлать нечего. Играли драму Островскаго очень хорошо. Трудную по техникѣ, тяжелую роль Петра велъ г. Ходотовъ, тонко разработавъ ея детали, и далъ выдержанный обликъ запутавшагося гуляки; въ его горячемъ исполненіи было много искренности, души, неподдѣльнаго увлеченія, особенно въ послѣдней картинѣ. Въ тонъ ему шелъ г. Ураловъ, превосходный во всѣхъ отношеніяхъ Еремка, очертившій эту оригинальную личность яркими, широкими и въ высшей степени колоритными мазками.

Что же касается до пьесы Л. Н. Толстого, то хотя все, вышедшее изъ подъ пера великаго писателя, и представляетъ для насъ цѣнность, все же она не можетъ быть признана серьезнымъ вкладомъ въ русскую драматургію. Здѣсь повторяется въ меньшемъ лишь масштабѣ тоже, что мы видѣли на примѣрѣ «Живого трупа». Одинъ мазокъ, сколь бы ни былъ самъ по себѣ геніаленъ, такъ мазкомъ и останется, не образуя цѣльной выдержанной во всѣхъ деталяхъ картины. Происхожденіе пьесы «Отъ ней

всѣ качества» весьма случайно, какъ явствуетъ изъ примѣчанія къ ней: «весною 1910 года на хуторѣ В. Г. Черткова, Телятенки, его сыномъ В. В. Чертковымъ съ товарищами—деревенскими парнями,—устраивались любительскіе спектакли. Между прочимъ, былъ поставленъ и «Первый винокуръ». Левъ Николаевичъ очень заинтересовался этими спектаклями и у него явилась мысль написать для Телятинскаго театра небольшую пьесу. Такимъ образомъ, создалась комедія «Отъ ней всѣ качества».

Можно искренне пожалѣть, что она не создалась какимъ нибудь инымъ путемъ, что столь жгучая для нашей современности и, сильно волновавшая всегда самого Толстого, тема не привлекла, однако, вниманія писателя въ такой степени, чтобы вмѣсто одного мазка онъ положилъ ихъ множество, создавъ одну грандіозную картину величайшаго соціальнаго несчастья. Уже одно необыкновенно удачно придуманное заглавіе, далѣе присутствіе настоящей художественной силы даже въ такомъ маленькомъ отрывкѣ показываютъ, что могло бы получиться, разработай Л. Н. Толстой данную тему пошире, въ масштабѣ хотя бы своихъ же «Плодовъ просвѣщенія», или «Власти тьмы». Именно изъ подъ его пера должна была бы вылиться такая безпощадная отповѣдь одному изъ величайшихъ человѣческихъ золъ, отъ которой на зрителя повѣяло бы ужасомъ и смятеніемъ. «Власть тьмы»—яркая иллюстрація глубочайшей народной некультурности и безпросвѣтнаго невѣжества, порождающихъ преступленія и губящихъ человѣческую душу. Совершенно такую же тему имѣлъ передъ собой Толстой, когда сочинялъ для Телятинскаго театра свою пьесу «Отъ ней всѣ качества». Но онъ не захотѣлъ, или не могъ въ силу какихъ нибудь посторонних обстоятельствъ, намъ неизвѣстныхъ, придать ей большее художественное и общественное значеніе.

И всетаки этотъ этюдъ къ ненаписанному крупному произведенію оставляетъ большое впечатлѣніе, благодаря той яркости, сочности и непосредственности, не покидавшей Толстого, даже въ старости, съ какими онъ набросанъ, и въ немъ, конечно, заключался главный интересъ спектакля. Кромѣ того, великое имя вдохновило актеровъ, каждому захотѣлось быть



«АССАМБЛЕЯ» ПЬЕСА П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 2.

достойнымъ того, что пришлось разыгрывать, и они всѣ дали рядъ замѣчательно выпуклыхъ жизненныхъ фигуръ, причемъ особенно выдавался г. Судьбининъ въ роли прохожаго, создавшій уже однимъ своимъ гримомъ чрезвычайно запоминавшійся обликъ.

Спектакль въ такомъ составѣ прошелъ 9 разъ. Драма же Островскаго «Не такъ живи, какъ хочется», будучи на утренникѣ 26-го декабря присоединена къ возобновленной его же комедіи «Въ чужомъ пиру похмѣлье», выдержала такимъ образомъ всего 13 представленій.

Изъ новыхъ авторовъ А. М. Ѳедорова въ порядкѣ событій смѣнилъ С. А. Найденовъ, но и ему не слишкомъ то повезло. Его «Романъ тети Ани», пьеса въ 4-хъ дѣйствіяхъ, поставленная въ 1-й разъ 12-го октября, не вплелъ новыхъ лавровъ въ вѣнокъ, авторомъ вполнѣ заслуженный послѣ тріумфальнаго шествія по всей Россіи его «Дѣтей Ванюшина». Но «Дѣти Ванюшина» писаны кровью сердца,—этого ни за что не скажешь про «Романъ тети Ани». Да что «Дѣти Ванюшина»! Появившіеся послѣ «Богатый человѣкъ» и особенно «Авдотьина жизнь» свободно могутъ состязаться съ ними, настолько въ этихъ двухъ пьесахъ сильно бьется подлинный нервъ драматическаго творчества, дѣлающій ихъ настоящими произведеніями для театра, настолько тамъ выпуклы и оригинальны характеры и настолько красочно и правдиво обрисована картина человѣческихъ взаимоотношеній. Слѣдующія его двѣ пьесы «Стѣна» и «Хорошенькая», обѣ поставленныя на Александринской сценѣ, уже идутъ на пониженіе, а конечной точкой уклона является «Романъ тети Ани», и нужно надѣяться, что дальше Найденовъ не двинется, слишкомъ это было бы обидно для его весьма значительной писательской индивидуальности, выдвигающей своего носителя изъ длиннаго ряда посредственностей. Такимъ авторамъ не слѣдуетъ сочинять ненужныхъ пьесъ, а «Романъ тети Ани»—именно ненужная пьеса. При разглядываніи снаружи въ ней есть все, что требуется поверхностному взгляду и не слишкомъ придирчивому вкусу. Она вполнѣ литературна, это конечно внѣ всякаго сомнѣнія; въ ней чувствуется знаніе жизни, наблюдательность, способность къ разрѣшенію

психологическихъ проблемъ (пьеса вѣдь вся насквозь психологична), но отъ того, что «Романъ тети Ани» увидѣлъ свѣтъ, да еще на сценѣ Александринскаго театра, зрителю—ни тепло ни холодно, ибо пьеса совершенно не задѣваетъ его души и не тревожитъ сердца. Искусство, оставляющее человѣка равнодушнымъ, имѣетъ крайне незначительный вѣсъ.

Исполненіе пьесы Найденова не находилось на должной высотѣ, несмотря на то, что ставившій ее режиссеръ Загаровъ весьма старался придать ему соотвѣтствующій блескъ. Не знаю, его ли это вина, или нѣтъ, но только исполненіе пострадало, на мой взглядъ, изъ за не вполнѣ удачнаго распредѣленія ролей, потому что, если г-жа Савина, пользуясь своей колоссальной, внѣ всякихъ сравненій, техникой актрисы, и давала относительную иллюзію возраста, 40 — 45 лѣтъ, даннаго авторомъ тетѣ Анѣ, то, наоборотъ, г-жа Тиме была черезчуръ молода для Ольги Сергѣевны Хмуровой, которой по автору—32 года. Благодаря такому не полному соотвѣтствію исполнителей принятымъ ими на себя ролямъ, благодаря тому, что передъ нашими глазами не было ни 45-лѣтней женщины, переживающей третью молодость, ни 30-лѣтней женщины, захваченной вспышкой второй молодости, потускнѣла вся драматическая коллизія, выраженная въ томъ, что двѣ женщины влюбились въ человѣка моложе ихъ, а онъ, естественно, отвѣтилъ страстью той, что была ближе къ нему по возрасту. Г-жа Тиме дѣлала, что могла, но она прелестно играетъ молодыхъ дѣвушекъ, яркимъ примѣромъ чему служитъ ея Марикка въ пьесѣ Зудермана «Огни Ивановой ночи», роли же дамъ бальзаковскаго возраста поручать ей еще рано. Г-жа Савина, несмотря на то, что плела настоящее кружево сценической игры, особенно въ чудесно проводимой ею сценѣ опьяненія въ 3-мъ актѣ, все же давала чувствовать какую-то неизбѣжную натянутость. Очень характерныя фигуры создали: изъ Хмурова—г. Судьбининъ, изъ музыканта Шварца—г. Озаровскій, хотя послѣдній излишне подчеркнулъ комическія стороны изображеннаго имъ персонажа. Большимъ количествомъ представленій пьеса похвастаться не можетъ: ихъ было

всего девять, и даже участіе первой актрисы Александринскаго театра не могло поднять интересъ къ этому произведенію Найденова.

Теперь я перехожу къ тому, что составило подлинно художественное событіе сезона: къ «Заложникамъ жизни» Ѳедора Сологуба. День ихъ первой постановки, 6-е ноября, былъ истиннымъ праздникомъ искусства и для всей жизни Александринскаго театра, для академическаго, такъ сказать, уклада этой жизни, нѣсколько необычнымъ. Ѳедоръ Сологубъ— самый оригинальный писатель современности, рѣшительно ни на кого не похожій, одинокій и въ своемъ одиночествѣ безмѣрно горделивый. Сологубъ—двуликій Янусъ, загадочный, странный, манящій. Съ одной стороны, онъ—чистый прозаикъ, трезвый бытописатель, безпощадно разворачивающій спутанную непригляднную человѣческую кучу, и не его вина, если отъ нея не слишкомъ то хорошо пахнетъ. Таковъ онъ въ «Мелкомъ бѣсѣ», и кажется, что, пристально разсматривающій нѣчто копошащееся у него подъ ногами, онъ не въ силахъ взлетѣть повыше, на тѣ неприступныя высоты, что гордо безмолвствуютъ въ прозрачно-голубомъ эфирѣ. Но это обманчиво. Сологубъ, съ другой стороны, также и неудержимый фантастъ, какъ и подобаетъ чистому поэту, и тогда онъ вдругъ уносится отъ насъ на такія заоблачныя высоты, куда слѣдовать за нимъ опасно: закружится голова и разобьешься безполезно въ смертельномъ паденіи. Или то и другое является у него въ смѣломъ, какъ ни у кого, и причудливомъ смѣшеніи: сонъ и явъ, реальное съ несуществующимъ, дѣйствительность и мечта,— все перепутывается, образуя фантастическій узоръ, какъ въ его романѣ «Навьи чары». Иной разъ создается такое впечатлѣніе, что вотъ сидитъ Сологубъ на фонѣ самой будничной обстановки, среди совершенно обыкновенныхъ людей, ведя ничего незначущій разговоръ, и вдругъ замолчалъ, всмотрѣлся пристальнымъ взоромъ и увидѣлъ за кѣмъ либо изъ своихъ собесѣдниковъ нѣчто большее, нежели видятъ всѣ остальные, почувствовалъ въ немъ нѣкій обобщающій символъ, что-то неизмѣримо глубокое, корни отъ чего теряются въ туманѣ сѣдой древности, нити отъ чего протягиваются куда то далеко, за смутную завѣсу невѣдомаго грядущаго. И

тогда расправляются крылья его вѣщей птицы—поэзіи, унося Сологуба за предѣлы предметовъ, обычно воспринимаемыхъ кургузымъ сознаніемъ нашего міра. Таковъ онъ и въ своей драмѣ «Заложники жизни», гдѣ реальное, бытовое, смѣло переплетается съ вымысломъ, гдѣ не разберешь сразу, въ какой моментъ кончается дѣйствительная жизнь и начинается сказка. На первомъ представленіи, да и послѣ него, очень многіе никакъ не могли примириться съ этимъ необычнымъ сплетеніемъ совершенно реальнаго съ фантазіей. Съ одной стороны, у Сологуба—«все, какъ у людей». Пока на сценѣ Михаилъ и Катя, или ихъ родители, или Владиміръ Павловичъ Суховъ, дѣйствіе не выходитъ изъ рамокъ обычной прозаической драмы, дѣйствующія лица совершаютъ привычные поступки и разговариваютъ о будничныхъ дѣлахъ; все развитіе драмы, вся эта исторія съ залогомъ въ темныхъ кладовыхъ у жизни двухъ молодыхъ, здоровыхъ, горячо любящихъ другъ друга человѣческихъ существъ могла бы до конца вестись въ тонѣ обычно реальномъ, и лишь изрѣдка поблескивала бы, точно зарница на горизонтѣ символика, какъ это мы видимъ у Ибсена, гдѣ упоминаніе о бѣлыхъ коняхъ Росмерсгольма клиномъ врѣзывается въ однообразно гармоничное въ своей реальности теченіе драмы. Сологубу мало этого, его поэтическая фантастика не хочетъ ставить себѣ никакихъ преградъ, потому что она могуча, свободна, капризна, какъ морская волна. И онъ вводитъ на сцену Лилитъ. Что такое эта Лилитъ? Голая реальность, или голый символъ? Ни то, ни другое, но оба вмѣстѣ. Почему эта Лилитъ такъ смутила и продолжаетъ смущать многихъ? Кажется, будто она—не живое лицо. Но вотъ именно: сидитъ Сологубъ на дачной верандѣ, пьетъ чай и мирно бесѣдуетъ. Вдругъ увидѣлъ въ одномъ человѣческомъ индивидууму, нѣчто большее, чѣмъ могутъ предположить другіе за его столь обычной матеріальной формой, нѣчто, какъ бы и не совмѣщающееся съ реальнымъ очертаніями, что-то лишь частью и притомъ малой частью принадлежащее нашему міру и другой, гораздо большей, уходящее въ невѣдомый, почти непознаваемый нами міръ. Строго говоря, вѣдь въ томъ даже нѣтъ ничего особеннаго. Развѣ не говорятъ: «этотъ человѣкъ не отъ міра сего»? Но

если онъ не отъ сего міра, значитъ, отъ какого нибудь другого, всякій же иной міръ лежитъ за предѣлами нашего познанія и есть міръ фантазіи, міръ поэтической мечты. Оба міра, познаваемый и непознаваемый, постоянно сталкиваются, дѣйствительность и мечта вѣчно борятся другъ съ другомъ, и никогда послѣдняя не бываетъ побѣдительницей, даже когда она—смерть, потому что ея побѣда во всякомъ случаѣ односторонняя, ведущая лишь къ разрушенію праха, но не къ полному одолѣнію того временного союза матеріи съ духомъ, который называется человѣкъ.

Лилитъ—не отъ міра сего. Въ «семъ мірѣ» она, Елена Лунагорская; и это—лишь ея меньшая часть. Въ томъ мірѣ она—Лилитъ, она—Дульцинея, она вѣчно живущая, она безсмертна, обречена постоянно скитаться и постоянно мѣнять свое воплощеніе. Сегодня она — Елена Лунагорская, а завтра?.. Кто знаетъ, кѣмъ она будетъ завтра?.. Духъ жизни вѣетъ, гдѣ хочетъ. Въ «Заложникахъ жизни» она, одна олицетворяя собою міръ мечты, противостоитъ цѣлому сплоченному сообществу изъ міра дѣйствительности, и строго говоря, если смотрѣть на нее непремѣнно, какъ на символъ, то безъ большой натяжки можно будетъ принять за символъ и мать Кати, Клавдію Рогачеву, съ ея вѣчной заботой о деньгахъ. Разница между ними лишь та, что Рогачева, вся принадлежа земному, и не можетъ подняться надъ земнымъ, а мы говоримъ: «вотъ это — реальная фигура», между тѣмъ какъ Лилитъ, чуждая заботъ о земномъ, паритъ надъ земнымъ прахомъ, и мы восклицаемъ: «это не живое лицо, и зачѣмъ авторъ свелъ ихъ вмѣстѣ?» По этому самому публика смѣется, когда Лилитъ говоритъ: «Какія же дѣти! Я—не женщина, я—сказка». Почему же это смѣшно? А не смѣшно, когда военный спрашиваетъ штатскаго: «У Маріи Петровны есть дѣти?» — «Ну, какія же у нея дѣти, она и на женщину-то вовсе не похожа». — «Съ ея-то красотой? Удивительно!»... Если не похожа на женщину въ общепринятомъ буржуазномъ значеніи этого слова, значитъ, въ ней есть нѣчто большее, чѣмъ можетъ уложиться въ нашемъ сознаніи, что-то поднимающее ее надъ міромъ. И быть можетъ, тогда она—Лилитъ?..

Мнѣ остается лишь повторить сказанное мною въ другомъ мѣстѣ, что 6-е января 1912 г. — знаменательная дата въ жизни Александринскаго театра, ибо въ этотъ день въ театръ вошла истинная его владычица, поэзія, и заняла ей одной по праву принадлежащее мѣсто. Впечатлѣніе, производимое «Заложниками жизни» самими по себѣ, еще усилилось благодаря тому, что на ихъ долю выпала особенно счастливая судьба. Ихъ ставили съ исключительнымъ вниманіемъ. Декораціи были написаны А. Я. Головинымъ, и понятно, что на нихъ, какъ и на всемъ, принадлежащемъ кисти этого художника, лежала печать изысканнаго индивидуальнаго вкуса. Режиссерская часть находилась въ рукахъ В. Э. Мейерхольда, и въ заслугу ему должно быть поставлено особенно то обстоятельство, что онъ съ необычайной тщательностью подобралъ для пьесы исполнителей, большей частью среди молодыхъ, или новыхъ членовъ труппы, или такихъ, гибкое дарованіе которыхъ давало основаніе надѣяться, что они сумѣютъ проникнуться и особеннымъ стилемъ совершенно новаго для театра автора и деликатными тонко художественными намѣреніями режиссера. Такъ оно и вышло. Изъ молодыхъ — Тхоржевская, Тиме, Лешковъ, изъ новыхъ — Горинъ-Горяиновъ, изъ прежнихъ — Н. Васильева, Усачевъ, Лерскій, — всѣ образовали необыкновенно стройный ансамбль, играли всѣ превосходно, такъ что смотрѣть и слушать пьесу, написанную чародѣемъ-поэтомъ, было подлиннымъ наслажденіемъ, котораго нельзя забыть. Успѣхъ «Заложники жизни» имѣли огромный, и этотъ успѣхъ въ дальнѣйшемъ реально выразился въ цифрѣ 24 представленій пьесы.

Но если мы будемъ измѣрять художественное достоинство драматическаго произведенія количествомъ выдержанныхъ имъ представленій, тотчасъ же найдемъ, что успѣхъ пьесы зависитъ отъ самыхъ разнообразныхъ причинъ, причемъ литературное направленіе автора, его популярность и авторитетъ играютъ очень малую роль. Если Сологубъ съ «Заложниками жизни» имѣлъ выдающійся успѣхъ, то это въ значительной степени объясняется его принадлежностью къ вѣку, его несомнѣнной связанностью съ особенностями господствующаго въ данный моментъ міросозерцанія. Но

послѣдовавшая затѣмъ пятиактная комедія П. П. Гнѣдича «Ассамблея», представленная 26-го ноября въ бенефисъ вторыхъ артистовъ труппы, выдержала 29 представленій все время при блестящихъ сборахъ. Это чѣмъ объясняется? Вѣдь Гнѣдичъ очень мало говоритъ современному міросозерцанію, скорѣе даже стоитъ въ сторонѣ отъ него, да и вообще-то никогда не имѣлъ претензіи волновать народъ. Положимъ, все, что онъ пишетъ, отличается подлиннымъ литературнымъ вкусомъ. Но вѣдь и Найденова никто не упрекнетъ въ отсутствіи такого вкуса, а вотъ же его «Романъ тети Ани» оказался никому не нуженъ. Въ чемъ же тутъ дѣло? Ларчикъ открывается просто, коль скоро мы сопоставимъ эти два понятія: литература и театръ. Тотчасъ же окажется, что одно вовсе не предполагаетъ другого, и хорошая литература можетъ оказаться пресквернымъ театромъ, и наоборотъ, самый подлинный театръ — никуда негодной литературой. Большая безтолковщина, воцарившаяся въ послѣднее время въ области театра, произошла отъ того, что слишкомъ переоцѣнили его возможности, слишкомъ рьяно отвергли его законы, полагая, что непреложное слѣдованіе послѣднимъ препятствуетъ свободному развитію искусства, но при этомъ забыли, что изъ всѣхъ разновидностей искусства театръ, быть можетъ, самый инертный въ смыслѣ воспріятія эволюціи и самый устойчивый въ смыслѣ подчиненія своимъ особеннымъ законамъ. Есть точно какой-то театральный микробъ, который сообщаетъ литературному произведенію подлинныя сценическія жизнь, движеніе, краски; нѣтъ его, и произведеніе литературы, какъ бы ни было само по себѣ безукоризненнымъ, останется прекраснымъ въ чтеніи при свѣтѣ лампы и совершенно мертвымъ на сценѣ въ лучахъ рампы и софитовъ. Такимъ микробомъ несомнѣнно заражены пьесы Гнѣдича, теперь даже можетъ быть въ болѣе сильной степени, чѣмъ раньше, хотя имъ никогда и прежде нельзя было отказать въ театральныхъ достоинствахъ, зависѣвшихъ отъ того, что Гнѣдичъ не просто хорошій литераторъ, но театральный литераторъ; онъ знаетъ театръ, чувствуетъ сцену, съ существомъ театра сжился, и это накладываетъ на все, создаваемое имъ для сцены, особенную печать. И еще любопытное явленіе:

казалось-бы, что успѣхъ Гнѣдича, писателя, находящагося на склонѣ лѣтъ, долженъ былъ бы идти diminuendo, какъ мы непремѣнно увидѣли бы это, напиши сейчасъ пьесу Шпажинскій, или Невѣжинъ, люди одной съ Гнѣдичемъ литературной поры, но нѣкогда знавшіе большой тріумфъ. На дѣлѣ же оказывается едва-ли не наоборотъ: успѣхъ Гнѣдича теперь чуть-ли не больше, чѣмъ въ то время, когда онъ давалъ чисто бытовыя комедіи. Онъ и теперь области быта не покидаетъ, только онъ пересталъ интересоваться «современностью» и весь ушелъ въ прошлое и сейчасъ почти единственный драматургъ, пытающійся воскрешать на русской сценѣ стародавнюю жизнь, интересуясь не столько самыми историческими персонажами и возникавшими между ними различными коллизіями, сколько окружавшей ихъ обстановкой. Возникающая подъ его перомъ картина всегда имѣетъ шансы на успѣхъ, такъ какъ посмотрѣть ее, несомнѣнно, интересно, независимо даже отъ степени глубины писательскаго захвата. Въ частности, «Ассамблея» имѣла двойные шансы на успѣхъ, потому что взята была одна изъ самыхъ колоритныхъ, яркихъ своеобразныхъ эпохъ въ русской исторіи: эпоха реформъ Петра Великаго, и выведенъ на сцену самъ царь-преобразователь, что до сихъ поръ не дозволялось, за исключеніемъ двухъ случаевъ: хроники В. Крылова «Петръ В.» на сценѣ Народнаго Дома и оперы Лортцинга «Царь - плотникъ» на той же сценѣ. Въ своей «Ассамблеѣ» П. П. Гнѣдичу удалось набросать очень живую исторически правдивую картину новой русской жизни, насильно отклоненной въ другое русло въ только-что основанномъ новомъ городѣ на берегахъ Невы, и рядомъ выразительныхъ штриховъ очертить въ привлекательномъ свѣтѣ личность самого великаго царя. Тщательная срепетовка при очень большомъ числѣ персонажей, дѣлающая честь режиссеру Долинову, пришла на помощь пьесѣ, равнымъ образомъ какъ и тонко художественное исполненіе г. Ураловымъ роли Петра В., производившее большое впечатлѣніе. Чрезвычайно интересны были также декораціи и костюмы по рисункамъ художника Браиловскаго, впервые исполнявшаго работу для Александринскаго театра. Особенно красивымъ по живописному подбору красокъ



«АССАМБЛЕЯ» ПЬЕСА П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 3.

вышелъ послѣдній актъ, гдѣ изображена ассамблея, на сценѣ—множество народа, что и дало художнику возможность проявить бездну изобрѣтательности и вкуса.

Вторымъ послѣ «Заложниковъ жизни» крупнѣйшимъ событіемъ сезона явилась постановка 14-го декабря драмы въ 4-хъ дѣйствіяхъ Леонида Андреева «Профессоръ Сторицынъ». Подобно Сологубу, и этотъ писатель впервые явился на подмосткахъ казенной сцены, обстоятельство чрезвычайно важное, ибо, несомнѣнно, знаменуетъ собою начало какой-то новой эры въ дѣятельности Александринскаго театра. По отношенію къ Леониду Андрееву это тѣмъ болѣе смѣло, что Андреевъ—воплощенный протестъ противъ всѣхъ формъ нашей буржуазной жизни и протестъ яркій, горячій, безпощадный, не признающій никакихъ компромиссовъ. Можно не соглашаться иной разъ съ его философіей, съ его конечными выводами, можно не любить его манеру, подчасъ слишкомъ рѣзкую и даже грубую, что понижаетъ чисто художественное достоинство его произведеній, но невозможно отрицать въ немъ таланта большого, яркаго и, что самое важное, строго индивидуальнаго. Его пьесы, въ тѣхъ, разумѣется, случаяхъ, когда онѣ удачны, дѣйствуютъ, какъ ударъ бича. И такое же впечатлѣніе отъ «Профессора Сторицына», котораго, если бы не его мрачныя краски, не полное отсутствіе поводовъ для смѣха, можно было бы назвать безпощадной сатирой на въ конецъ извратившіяся человѣческія отношенія. Тутъ нѣтъ ничего нормальнаго, свѣтлаго, бодраго и жизнеспособнаго. Уродливыя отношенія между мужемъ и женой, таковыя же между отцомъ и дѣтьми, полный крахъ семьи, любви, воспитанія, наконецъ крахъ души каждаго изъ бьющихся въ этой запутанной паутинѣ безъ луча надежды когда нибудь ее разорвать, безсмысленное блужданіе человѣка съ завязанными глазами по какимъ то узенькимъ тропинкамъ идей, въ ложной увѣренности, будто онѣ приведутъ къ истинѣ, между тѣмъ какъ онѣ оканчиваются у пропасти, куда человѣкъ благополучно и валится,—вотъ главный смыслъ пьесы Леонида Андреева, имѣющей большое общественное значеніе. Она открываетъ глаза, она подставляетъ намъ зеркало съ предложеніемъ хорошенько вгля-

дѣться и... имѣющимъ совѣсть ужаснуться. Да и какъ не ужаснуться, когда все выведенное въ ней есть нѣкое дѣйствительно очень типичное явленіе, не то что въ «Екатеринѣ Ивановнѣ» того же Леонида Андреева, которую многіе не безъ резона склонны разсматривать, какъ патологическій случай, не позволяющій возмутиться и закричать: «вотъ оно, общество!»—потому что слишкомъ ужъ очевидно, что общество здѣсь ровно ни при чемъ. Но въ «Профессорѣ Сторицынѣ» не такъ, здѣсь обществу не отвертѣться. Какъ обычно это стремленіе россійскаго интеллигента расплываться, подобно герою Леонида Андреева, въ поискахъ какого-то «нетлѣннаго», витать постоянно въ эмпиреяхъ, уноситься духомъ въ несуществующій міръ и въ то же время оказаться настолько убогимъ со стороны простого здраваго смысла и жизнедѣятельной энергіи, что бы не быть въ состояніи создать въ маленькомъ подобіи государства—собственной семьѣ, этой первобытной ячейкѣ человѣческаго общества, тишину, порядокъ, честные нравы, способность къ плодотворному труду,—словомъ, maximum довольства и счастья. Смотришь, слѣдишь за каждымъ словомъ и чувствуешь, что это такъ, что подобное—на каждомъ шагу, что это—нашъ грѣхъ, грѣхъ людей, не умѣющихъ строить жизнь и доведшихъ утонченность своего интеллекта до крайняго предѣла, а плоды этого? Они совершенно такіе, какъ ихъ изобразилъ Леонидъ Андреевъ: полный развалъ, угрожающій всему человѣческому обществу, если оно во время не одумается. Смотришь далѣе и думаешь: нельзя безпощаднѣе заклеймить ложь современнаго брака, ибо бракъ по природѣ предназначенъ на то, чтобы продолжать родъ, и подобно тому какъ садовникъ старательно ухаживаетъ за розами въ видахъ полученія красивѣйшихъ цвѣтовъ, такъ же и человѣкъ, продолжая свой родъ, долженъ заботиться о томъ, чтобы можно было гордиться этимъ продолженіемъ. Но сынъ профессора Сторицына крадетъ у отца книги и продаетъ ихъ букинисту, пьянствуетъ и, находясь въ гимназіи, уже имѣетъ постоянную связь съ женщиной, принимая мѣры, чтобы у нихъ не было потомства. Черезъ 18 лѣтъ профессоръ внезапно падаетъ съ облаковъ, убѣждаясь, что его сынъ негодяй. Это очень обыкновенная

исторія. Садовникъ не доглядѣлъ за розовыми кустами, на нихъ напали черви и съѣли всѣ бутоны. Нерадиваго садовника прогнали съ мѣста. А профессора Сторицына? Его, къ счастью, убираетъ смерть, но было бы во сто кратъ лучше, если бы онъ вовсе не рождался.

Драма Леонида Андреева въ постановкѣ молодого режиссера Лаврентьева произвела захватывающее впечатлѣніе. Играли ее очень хорошо. Въ роли самого профессора Сторицына былъ чрезвычайно интересенъ г. Аполлонскій; его игра полна была тонкихъ, глубоко продуманныхъ, нюансовъ. Очень характерную фигуру создалъ изъ друга Сторицына, профессора Телемахова, г. К. Яковлевъ. Пьеса съ неизмѣннымъ успѣхомъ прошла 21 разъ, и это былъ успѣхъ крупнѣйшаго писателя, стоящаго въ первомъ ряду современной отечественной литературы.

Нѣсколько случайный характеръ носило возобновленіе на утреннемъ спектаклѣ 26-го декабря комедіи въ 2-хъ дѣйствіяхъ Островскаго «Въ чужомъ пиру похмѣлье». Это не можетъ быть отнесено къ разряду событій, потому что самая комедія вполнѣ достойна раздѣлять участь драмы «Не такъ живи, какъ хочется», и ее извлекли изъ архива исключительно ради г. Варламова, который въ самомъ дѣлѣ изумительный Титъ Титычъ Брусковъ, единственный, неповторяемый, и вотъ гдѣ вполнѣ умѣстно было бы примѣнить кинематографическую съемку, ибо наши потомки такого Брускова не увидятъ, даже не будутъ въ состояніи вообразить себѣ, какъ Брускова можно и должно сыграть.

23-го января 1913 г. была дана послѣдняя новинка сезона «Кулисы», пьеса въ 4-хъ дѣйствіяхъ, Т. Л. Щепкиной-Куперникъ, успѣвшая, несмотря на свое позднее появленіе въ репертуарѣ, выдержать до конца сезона 18 представленій. Пьеса, имѣющая главнымъ дѣйствующимъ лицомъ талантливую актрису, обсуждаетъ интересный вопросъ о воздѣйствіи жизненной борьбы на человѣческій талантъ, изощренность и углубленность котораго находится въ прямой зависимости отъ выпадающихъ на долю человѣка испытаній въ любви, страданіи, радости и горѣ, и потому актриса, если хочетъ достичь большихъ высотъ въ своемъ искусствѣ, должна пройти

тернистый путь. «Вы знаете, говоритъ главная героиня пьесы, актриса Лѣсновская, чѣмъ достигается настоящее искусство? Черезъ разбитое счастье, черезъ разбитую любовь идемъ мы къ нему; каждый имѣетъ право доставить намъ страданіе, а мы должны радоваться этому страданію, потому что изъ него вырастаютъ наши силы...»

Написанная съ изящной простотой, какъ все, что пишетъ Т. Л. Щепкина-Куперникъ, комедія была разыграна съ хорошимъ ансамблемъ и дала многимъ возможность въ самомъ выгодномъ свѣтѣ явить свои таланты. Въ особенности наиболѣе благодарныя по матеріалу роли, актрисы Лѣсновской, Нэлли Чемезовой и антрепренера Пороховщикова, получили у г-жъ Мичуриной и Ведринской и г. Давыдова чисто художественное со многими интересными деталями воплощеніе. Еще очень обратила вниманіе г-жа Есиповичъ, сумѣвшая далекими отъ общепринятаго шаблона штрихами, но съ удивительной жизненностью обрисовать Настю, камеристку Лѣсновской.

21-го февраля въ торжественный день трехсотлѣтняго юбилея Дома Романовыхъ въ Александринскомъ театрѣ состоялся парадный спектакль по особо выработанной программѣ, что причинило не мало хлопотъ, ибо и въ этомъ случаѣ, какъ и въ дни юбилея Отечественной войны, въ рукахъ дирекціи Императорскихъ театровъ не было никакого матеріала, чтобы можно было сдѣлать строгій выборъ и остановиться на художественномъ произведеніи, достойно освѣщающемъ такую красочную яркую эпоху, какъ 1613 г., и въ ней такой живописный, полный глубокой исторической важности, моментъ, какъ избраніе на россійское царство перваго царя изъ Дома Романовыхъ. Опять приходится безконечно пожалѣть о томъ, что историческая драма у насъ обрѣтается въ полномъ загонѣ; все, сдѣланное въ этой области Пушкинымъ, гр. А. Толстымъ, Островскимъ, Аверкіевымъ и Меемъ, представляетъ лишь одинокія попытки, и можно сказать, что, за исключеніемъ Пушкинскаго «Бориса Годунова», мы до сихъ поръ, несмотря на громадное количество самаго увлекательнаго матеріала, не имѣемъ такой исторической трагедіи, которая съ возможно большей полнотой воспроизводила бы предъ нами духъ эпохи и психологію народ-

ныхъ массъ и отдѣльныхъ личностей, вліявшихъ на ходъ событій. Нѣкоторыя драматическія попытки, въ томъ направленіи производившіяся, должны быть въ настоящее время признаны и поверхностными и невѣрными. Въ частности, вся эпоха великой россійской смуты, завершившейся призваніемъ на царство Михаила Өеодоровича Романова, нашла свое отраженіе только въ двухъ хроникахъ Островскаго: «Тушинцы» и «Козьма Захарьичъ Мининъ-Сухорукъ». Естественно, что Александринскому театру при выработкѣ программы юбилейнаго спектакля только и оставалось взять вторую хронику Островскаго, что онъ и сдѣлалъ, выбравъ изъ нея 2-ю сцену дѣйствія II, почти исчерпывающуюся превосходнымъ монологомъ Минина, и дѣйствіе IV, рисующее знаменитую сцену въ Нижнемъ-Новгородѣ, когда Мининъ призвалъ своихъ согражданъ къ сбору пожертвованій на великое дѣло освобожденія Москвы отъ захвата непрошенными врагами. Это составило первую половину спектакля и въ то же время наиболѣе интересную его часть, потому что сцена на Нижегородской площади, вдобавокъ превосходно поставленная режиссеромъ Загаровымъ, создавала необходимое для такого спектакля настроеніе. Вторую часть программы составило впервые сыгранное сказаніе въ лицахъ, въ 3-хъ картинахъ, А. Н. Чаева, «Избраніе на царство царя Михаила Өеодоровича Романова», которое, несмотря на свое ближайшее отношеніе къ праздновавшемуся юбилею, оказалось написаннымъ чрезвычайно безцвѣтно и скучно и не произвело никакого впечатлѣнія.

Въ спектаклѣ этомъ занята была вся труппа и даже самыя маленькія роли исполнялись заслуженными артистами. Повторенъ онъ былъ въ теченіе одной масляной недѣли пять разъ, причемъ два раза, 22-го и 23-го февраля утромъ, безплатно для публики по приглашеніямъ. Затѣмъ онъ шелъ еще два раза на Пасхальной недѣлѣ.

Дѣятельность собственно театра, такимъ образомъ, исчерпана. Остается отмѣтить еще день, 8-го марта, когда праздновала свой 55-лѣтній юбилей заслуженная артистка Варвара Васильевна Стрѣльская, и по этому случаю были возобновлены «Таланты и Поклонники» Островскаго, гдѣ маститая

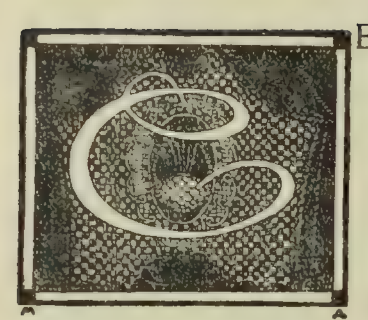
юбилярша по прежнему безподобно играла Домну Пантелевну. Это былъ настоящій праздникъ большой артистки, сохранившей свою жизнеспособность настолько, чтобы и черезъ 55 лѣтъ, протекшихъ со дня ея перваго появленія на сценѣ, продолжать чаровать насъ своимъ несравненнымъ талантомъ, насквозь пронизаннымъ яркими лучами солнечнаго смѣха, все рѣже и рѣже звучащаго какъ въ жизни, такъ и на сценѣ, ея невольной отразительницѣ.

29-мъ представленіемъ «Ассамблеи» Гнѣдича закрылся 30-го апрѣля отчетный сезонъ. Для полноты картины остается упомянуть, что изъ постановокъ предыдущаго сезона удержались и давались съ большимъ или меньшимъ успѣхомъ въ отчетномъ слѣдующія: «Прохожіе», В. А. Рышкова, ставившіеся чаще всего (15 представленій), «Кухня вѣдьмы», Г. Г. Ге, «Свѣтитъ, да не грѣетъ», А. Н. Островскаго и Н. Я. Соловьева, «Тяжелые дни» А. Н. Островскаго и «Живой трупъ» Л. Н. Толстого. По своему общему характеру сезонъ 1912—1913 отличался чрезвычайнымъ предпочтеніемъ современныхъ русскихъ авторовъ иностраннымъ, хотя бы и классическаго образца,—явленіе, которому сравнительно недавно не было мѣста въ Александринскомъ театрѣ, когда переводнымъ пьесамъ удѣлялось слишкомъ много вниманія, зачастую совершенно незаслуженнаго. Ѳедоровъ, Найденовъ, Сологубъ, Андреевъ, Гнѣдичъ, Щепкина-Куперникъ,—вотъ имена, украсившія собою истекшій сезонъ и сообщившія ему истинно національный колоритъ не въ истрепанномъ и не въ опошленномъ смыслѣ этого слова, разумѣется. Что же касается до иностранныхъ авторовъ - классиковъ, то ихъ, строго говоря, не слѣдовало бы забывать, памятуя о той вѣчной красотѣ художественнаго замысла, которую они приносятъ съ собою, благотворно дѣйствуя на умъ и душу зрителя. Этому мы имѣемъ яркое доказательство на примѣрѣ классическихъ спектаклей для учащейся молодежи, устраивавшихся и въ отчетномъ сезонѣ въ Михайловскомъ театрѣ и даже съ большимъ противъ прежняго успѣхомъ. Были даны четыре новыхъ постановки: «Крещенскій вечеръ» Шекспира, какъ примѣръ классической комедіи, «Гризельда», Гальма, примѣръ романтической драмы въ Германіи, «Ричардъ III»

Шекспира, — классическая трагедія и «Эрнани» Гюго, прекрасный образецъ французской романтики. Изъ этихъ постановокъ огромный успѣхъ выпалъ на долю «Крещенскаго вечера», по истинѣ великолѣпно поставленнаго молодымъ режиссеромъ Ракитинымъ; это было его первымъ дебютомъ. Комедія Шекспира выдержала 25 представленій все время съ аншлагами хотя и по уменьшеннымъ цѣнамъ, но послѣднее ровно ничего не доказываетъ: если бы по такимъ же цѣнамъ стали давать «Любите жизнь» Ѳедорова, то все равно никогда бы ей не дойти до такой цифры. Суть дѣла въ томъ, что комедіи Шекспира наряду съ его же трагедіями это—настоящее искусство, надъ которымъ безсильно время и всѣ смѣны литературныхъ теченій, всѣ эволюціи самого существа театра, послѣднее, быть можетъ, въ особенности потому, что Шекспиръ это и есть подлинное существо театра, неизмѣняемое и вѣчное, какъ духъ во вселенной. Въ перемѣнчивыхъ судьбахъ искусства мы постоянно видимъ возвращеніе къ старому, а въ театрѣ это должно быть особенно сильно, потому что старый европейскій театръ подарилъ міру образы своего творчества до сихъ поръ непревзойденной красоты, и чѣмъ чаще станутъ обращаться къ этому неисчерпаемому источнику, тѣмъ больше будутъ обрѣтать блага: для самого театра—въ интересахъ обновленія его творческихъ силъ и возможностей, для зрителей—во имя просвѣтленія ихъ души возвышенными идеалами подлинно прекраснаго.

ОПЕРА.

В. Г. КАРАТЫГИНА.

ЕЗОНЪ открылся, согласно многолѣтней традиціи, «Жизнью за Царя» Глинки. Въ виду празднованія въ 1913 г. 300-лѣтняго юбилея Дома Романовыхъ патріотическая опера Глинки прошла въ этомъ сезонѣ нѣсколько большимъ количествомъ спектаклей, чѣмъ это обычно имѣло мѣсто за послѣдніе годы. «Средняя» ежегодная цифра представленій «Жизни за Царя», выведенная статистически за 77 лѣтъ сценической жизни глинковской оперы (со дня премьеры 27 ноября 1836—по сезонъ 1812—1813 г. включительно) равна 10,52. Но за послѣднее время число сезонныхъ спектаклей упало до 5—8. Въ отчетномъ же сезонѣ «Жизнь за Царя» дана 9 разъ. Для открытія русскихъ оперныхъ спектаклей (30 авг.) опера Глинки дана 766-й разъ. Для закрытія спектаклей (30 апр.) она поставлена въ 774-й разъ. Въ отдѣльныхъ роляхъ выступали: Сусанинъ—гг. Шаляпинъ (одинъ разъ), Касторскій, Бѣлянинъ; Антонида—г-жи Коваленко, Бронская, Нежданова (одинъ разъ), Собининъ—гг. Ершовъ (одинъ разъ), Матвѣевъ; Ваня—г-жи Збруева, Захарова; начальникъ русскаго отряда, онъ же гонецъ польскій—г. Грохольскій; крестьянинъ—гг. Денисовъ, Калининъ, Александровичъ; дирижировали окрестромъ гг. Направникъ, Малько.

Другая опера Глинки, великолѣпный «Русланъ», шелъ, напротивъ, въ уменьшенномъ противъ обычнаго количествѣ представленій, именно, всего 2 раза, 6 и 21 сентября. Спектакль 6 сентября былъ 398-мъ со дня перваго представленія «Руслана и Людмилы» на Императорской сценѣ (27 ноября 1842 г., ровно черезъ 6 лѣтъ послѣ премьеры «Жизни за Царя» въ томъ же Большомъ театрѣ, нынѣ театрѣ «Музыкальной драмы»). Исполнителями «Руслана» были: Свѣтозаръ — г. Преображенскій; Людмила—г-жи Бронская, Коваленко; Русланъ—г. Касторскій; Ратмиръ—г-жа Збруева;



«АССАМБЛЕЯ» ПЬЕСА П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 3.

Баянъ—г. Александровичъ; Фарлафъ—г. Филипповъ; Горислава—г-жи Черкасская, Гвоздецкая; Финнъ—гг. Большаковъ, Ростовскій; Наина—г-жи Панина, Ланская; за дирижерскимъ пультомъ—г. Направникъ.

Произведенія ближайшаго «престолонаслѣдника» русской музыки послѣ Глинки, Даргомыжскаго, отсутствуютъ вотъ уже третій годъ въ репертуарѣ Маріинскаго театра. По отношенію къ данному сезону этотъ фактъ заслуживаетъ тѣмъ большаго сожалѣнія, что 2 февраля 1913 г. исполнилось 100-лѣтіе со дня рожденія Даргомыжскаго, и день этотъ оказался, такимъ образомъ, вовсе ничѣмъ не отмѣченнымъ со стороны петербургской оперной сцены. Предвидится, впрочемъ, соотвѣтственная «компенсація»: «Каменный гость» Даргомыжскаго, одно изъ своеобразнѣйшихъ произведеній русской музыкально-драматической литературы, сколько извѣстно, отложенный возобновленіемъ лишь по недостатку времени на разучку оперы и оборудованіе режиссерской и декоративной сторонъ постановки, предположенъ къ исполненію въ будущемъ сезонѣ. Хотѣлось бы думать, что возобновленіе этой незаслуженно забытой, чрезвычайно характерной и выдержанной въ ея декламаціонно-речитативной манерѣ письма оперы Даргомыжскаго осуществится еще въ первой половинѣ сезона 1913—1914 гг., что въ первый разъ по возобновленіи «Каменный гость» данъ будетъ все же въ «юбилейномъ» для памяти Даргомыжскаго году.

Изъ оперъ «старой русской школы», кромѣ обѣихъ оперъ Глинки, давалась въ отчетномъ сезонѣ еще «Юдифь» Сѣрова, ни въ прошломъ, ни въ позапрошломъ году въ Маріинскомъ театрѣ не шедшая. Изъ всѣхъ трехъ оперъ Сѣрова сравнительно наиболѣе удачная, цѣльная и колоритная «Юдифь» шла нынче 4 раза. Первый разъ въ сезонѣ «Юдифь» дана 16 ноября. Это былъ 98-й спектакль со дня первой постановки «Юдифи» на Императорской сценѣ (16 марта 1863 г. въ Большомъ театрѣ) и 13-й спектакль со времени послѣдняго возобновленія оперы въ 1908 году (10 ноября), въ условіяхъ котораго (декораціи по рисункамъ сына композитора, художника Сѣрова, костюмы—по рисункамъ г. Коровина, хореографическая часть спектакля разработана г. Фокинымъ) она дается

и нынѣ. Составъ исполнителей слѣдующій: Юдифь—г-жа Литвинъ: Авра—г-жа Славина (по ея болѣзни однажды пѣла г-жа Збруева); Ахіоръ—гг. Большаковъ, Андреевъ 2-й; Эліакимъ—г. Сибиряковъ; Озія — гг. Киселевъ, Павловъ; Хармій—г. Бухтояровъ; Олофернъ—Шаляпинъ; Асфанезъ—Григоровичъ; Вагоа — гг. Александровичъ, Піотровскій; дирижеръ — г. Направникъ.

На долю Рубинштейна пришелся одинъ единственный спектакль: 241-е со дня премьеры (13 января 1875 г.) представленіе «Демона». Пѣли г. Бѣлянинъ—Гудалъ, г-жа Бронская—Тамара, г-жа Ланская—няня, г. Виттингъ—Синодалъ, г. Григоровичъ—слуга Синодала, г. Угриновичъ—гонецъ Синодала, г. Андреевъ 1-й—Демонъ, г-жа Петренко—геній добра. Оркестромъ управлялъ г. Бернарди.

Чайковскій представленъ неизмѣннымъ любимцемъ широкой публики «Евгеніемъ Онѣгинымъ», шедшимъ въ теченіе сезона 6 разъ. Исполнялась опера въ такомъ составѣ артистовъ: Ларина—г-жи Ланская, Панина; Татьяна — г-жи Больска, Попова, Петровская; Ольга—г-жа Захарова; Филипьевна—г-жа Славина; Онѣгинъ—гг. Каракашъ, Андреевъ 1-й; Ленскій—гг. Собиновъ, Смирновъ (московскій), Піотровскій, Александровичъ; князь Греминъ—гг. Касторскій, Филипповъ, Киселевъ; ротный — г. Преображенскій, Трике—гг. Андреевъ 2-й, Денисовъ; Зарѣцкій—гг. Лосевъ, Грохольскій; крестьянинъ—гг. Денисовъ, Шараповъ. Дирижировали гг. Направникъ, Малько. Первый въ сезонѣ спектакль (2 сентября) былъ 326-мъ со дня премьеры (19 октября 1874 г.).

«Дубровскій» Направника данъ 7 разъ. Представленіе 12 сентября, первое въ истекшемъ сезонѣ было 96-мъ со дня перваго спектакля (1895 г.) Привожу составъ участвовавшихъ въ оперѣ артистовъ: Андрей Дубровскій—гг. Серебряковъ, Боссэ; Владиміръ Дубровскій—г. Ростовскій; Троекуровъ—гг. Тартаковъ, Смирновъ; Маша—г-жи Черкасская, Кузнецова; Таня—г-жи Слатина, Коваленко; князь Верейскій—гг. Шароновъ, Лосевъ; дамы—г-жи Дювернуа, Малышева, Петрова, Заозерская; Дефоржъ—г. Андреевъ 2-й; Исправникъ—гг. Грохольскій, Пустовойтъ; засѣдатель—г. Григоровичъ;

Шабашкинъ—г. Угриновичъ; приказные—гг. Ивановъ, Пустовойтъ, Грохольскій, Пикманъ, Проскуряковъ; Егоровна—г-жи Збруева, Петренко, Панина; Архипъ—г. Преображенскій; Гришка—г. Кравченко; Антонъ—г. Пустовойтъ, Конакотинъ; дирижировали оперой гг. Направникъ и Похитоновъ (одинъ разъ).

Изъ русскихъ оперъ по количеству преобладали въ репертуарѣ тѣ, что и по художественному значенію своему занимаютъ въ отечественной оперной литературѣ лучшія, первыя мѣста и являются прямымъ и роскошнымъ развитіемъ пріемовъ музыкальнаго мышленія, впервые привитыхъ русской музыкѣ Глинкой и отчасти Даргомыжскимъ. Многія характерныя черты мелодическаго и гармоническаго склада произведеній Бородина, Мусоргскаго и Римскаго-Корсакова, этихъ крупнѣйшихъ представителей такъ называемый «новой русской школы», такъ родственны глинковскому звукосозерцанію, что генетическія связи здѣсь устанавливаются самыя несомнѣнныя. Но вмѣстѣ съ тѣмъ каждый изъ авторовъ этой славной тріады имѣетъ и собственное, очень характерное, художественное лицо, не позволяющее смѣшать этихъ композиторовъ и въ то же время обнаруживающее связь съ художественной физіономіей Даргомыжскаго періода «Каменнаго гостя». Если фактура «Князя Игоря» и всѣхъ оперъ Римскаго-Корсакова обнаруживаетъ по отношенію къ глинковской фактурѣ всѣ признаки художественной «экстраполяціи» послѣдней, то гибкость драматическаго речитатива Мусоргскаго, комическій элементъ въ творчествѣ всѣхъ трехъ названныхъ авторовъ, несомнѣнно, ведутъ свое происхожденіе отъ Даргомыжскаго, отъ «Каменнаго гостя», отъ иныхъ превосходныхъ декламаціонныхъ романсовъ Даргомыжскаго, даже отъ нѣкоторыхъ сценъ первой оперы Даргомыжскаго, его «Русалки». Не слѣдуетъ, впрочемъ, забывать, что Даргомыжскій не только оказалъ вліяніе на развитіе драматическихъ и комическихъ элементовъ въ новой русской оперной музыкѣ, но и самъ побужденъ былъ къ звуковымъ воплощеніямъ этихъ элементовъ и къ пріобрѣтенію въ этой области дальнѣйшаго вліянія на русскую музыку въ значительной мѣрѣ идеями дѣятелей той же «новой русской школы».

Чудесная, полная широкой эпической мощи опера Бородина шла въ минувшемъ сезонѣ 7 разъ. Спектакль 31 августа былъ 79-мъ со дня перваго представленія (23 октября 1890) «Князь Игорь» шелъ въ условіяхъ послѣдняго возобновленія этой оперы (22 сентября 1909), съ декораціями и костюмами г. Коровина, съ балетомъ въ постановкѣ Фокина. Отдѣльныя роли были распредѣлены по артистамъ такъ: Игорь—г. Андреевъ 1-й; Ярославна — г-жи Валицкая, Николаева; няня Ярославны—г-жи Иванова, Дювернуа; Владиміръ Игоревичъ—гг. Александровичъ, Большаковъ; Владиміръ Галицкій—гг. Шаляпинъ (одинъ разъ), Смирновъ, Шароновъ; Кончакъ—гг. Филипповъ, Боссэ; Кончаковна—г-жи Збруева, Петренко; половецкая дѣвушка—г-жи Носилова, Захарова; Овлуръ—гг. Денисовъ, Андреевъ 2-й; Скула—гг. Бухтояровъ, Павловъ; Ерошка—гг. Угриновичъ, Чупрынниковъ. Капельмейстеръ—г. Малько. На одномъ изъ спектаклей выступилъ дирижеръ-дебютантъ г. Аслановъ, хорошо извѣстный петербуржцамъ по лѣтнимъ концертамъ въ Павловскѣ. Незабвенный поэтъ русской миѳологической старины, Римскій-Корсаковъ, со дня смерти котораго (8 іюня) недавно исполнилось 5 лѣтъ, былъ представленъ тремя операми: «Майской ночью», «Снѣгурочкой» и «Сказаніемъ о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи». Привожу составы исполнителей. Въ Майской ночи участвовали: гг. Бѣлянинъ, Филипповъ (голова); Смирновъ, Александровичъ, Большаковъ (Левко); г-жа Захарова (свояченица); Марковичъ, Петренко (Ганна); г. Лосевъ (писарь); гг. Угриновичъ, Калининъ (винокуръ); гг. Андреевъ, Шароновъ (Каленикъ); г-жи Коваленко, Гвоздецкая (панночка); г-жи Слатина, Иванова (насѣдка); г-жа Дювернуа—(воронъ); г-жи Ланская, Панина (мачеха); дирижеръ—г. Малько. Въ «Снѣгурочкѣ» пѣли партіи Весны—г-жи Петренко, Марковичъ; Мороза—г. Филипповъ; Снѣгурочки—г-жи Липковская, Коваленко; лѣшаго—г. Ивановъ; масленицы—г. Преображенскій; Бобыля—гг. Угриновичъ, Чупрынниковъ; бобылихи—г-жа Панина; Берендея—г. Александровичъ; Бермяты—г. Григоровичъ; Леля—г-жи Захарова, Збруева; Купавы—г-жи Николаева, Гвоздецкая; Мизгиря — г. Смирновъ; бирючей — гг. Денисовъ и Пустовойтъ; царскаго

отрока г-жа Иванова. Дирижеръ г. Похитоновъ. Въ «Китежѣ» выступали: князь Юрій—гг. Филипповъ, Павловъ; княжичъ Всеволодъ—гг. Большаковъ, Виттингъ; Февронія—г-жи Черкасская, Николаева; Гришка Кутерьма — г. Ершовъ; Поярокъ — гг. Андреевъ 1, Шароновъ; отрокъ — г-жа Марковичъ; лучшіе люди—гг. Калининъ и Преображенскій; гусляръ— г. Лосевъ; медвѣдчикъ—г. Угриновичъ; нищій запѣвало—г. Пустовойтъ; Бѣдяй—г. Бѣлянинъ; Бурундай—гг. Серебряковъ, Сибиряковъ, Григоровичъ; Сиринъ и Алконостъ—г-жи Коваленко и Захарова. Дирижеръ—г. Коутсъ. «Майская ночь» дана 8 разъ. Первый въ сезонѣ спектакль состоялся 10-го сентября и былъ 42-мъ со дня «премьеры» «Майской ночи» (9 января 1880 г.). «Снѣгурочка» шла два раза. Спектакль 11 сентября былъ 71-мъ со дня первой постановки оперы (29 января 1888 г.). «Китежъ» данъ 7 разъ. Спектакль 30 октября былъ 11-мъ по возобновленіи оперы (12 ноября 1910 г.) и 23-мъ со дня первой постановки (7 февраля 1907 г).

Мусоргскій, какъ и въ прошломъ году представленъ былъ въ полномъ объемѣ своего музыкально-драматическаго творчества. Долго пришлось ждать его обѣимъ операмъ признанія со стороны широкой публики. Рѣшительный успѣхъ пришелъ лишь черезъ треть вѣка послѣ смерти геніальнаго композитора. Но за то теперь, по крайней мѣрѣ, Мусоргскій оцѣненъ въ полной мѣрѣ его дѣйствительныхъ заслугъ въ музыкальномъ искусствѣ. «Борисъ Годуновъ» дается нынѣ на всѣхъ крупнѣйшихъ сценахъ міра. За ней двинулась въ побѣдоносное шествіе по Европѣ и «Хованщина», минувшей весной поставленная въ Парижѣ. Въ Маріинскомъ театрѣ обѣ музыкальныя драмы Мусоргскаго идутъ большимъ количествомъ спектаклей. 25 сентября «Борисъ Годуновъ» данъ въ 30-й разъ по возобновленіи (6 января 1911 г.) и 54-й разъ со дня премьеры (24 января 1874 г.). За весь сезонъ опера прошла 6 разъ. Въ роляхъ выступали: Борисъ Годуновъ—г. Шаляпинъ; Федоръ — г-жа Тугаринова; Ксенія— г-жи Коваленко, Гвоздецкая; мамка—г-жа Панина; Шуйскій—г. Андреевъ 2-й; Щелкаловъ—гг. Лосевъ, Грохольскій; Пименъ—гг. Боссэ, Касторскій; самозванецъ—гг. Матвѣевъ, Большаковъ; Марина—г-жи Марковичъ, Петренко;

Рангони--г. Преображенскій, Боссэ; Варлаамъ—гг. Серебряковъ, Бѣлянинъ; Мисаилъ — г. Угриновичъ; хозяйка корчмы — г-жа Захарова; юродивый—гг. Чупрынниковъ, Александровичъ; Никитичъ—г. Григоровичъ; ближній бояринъ (онъ же—Черняковскій)—г. Денисовъ; Хрущовъ—г. Ивановъ; Ловицкій—гг. Піотровскій, Преображенскій, Грохольскій, Калининъ; Митюха—г. Пустовойтъ; крестьянка—г-жа Дювернуа. Дирижеры—гг. Коутсъ, Малько. «Хованщина» дана 10 разъ. Первый въ сезонѣ спектакль (9 октября) былъ 8-мъ со дня первой постановхи «Хованщины» на Маріинской сценѣ (7 ноября 1911 г.). Оперу исполняли слѣдующіе артисты: Иванъ Хованскій—гг. Боссэ, Шароновъ; Андрей Хованскій — гг. Большаковъ, Александровичъ; Голицынъ—гг. Ершовъ, Андреевъ 2-й; Шакловитый—гг. Андреевъ 1-й, Тартаковъ; Досифей — г. Шаляпинъ, Мароа — г-жи Збруева, Петренко; Подъячій — гг. Угриновичъ, Чупрынниковъ; Эмма—г-жи Владимірова, Коваленко; Варсонофьевъ—г. Пустовойтъ: Кузька—гг. Грохольскій, Лосевъ; стрѣльцы 1-й и 2-й — гг. Преображенскій и Григоровичъ; стрѣлецъ 3-й—гг. Денисовъ, Калининъ; Сусанна—г-жи Гвоздецкая, Николаева. Дирижеры—гг. Коутсъ, Похитоновъ.

Иностранный, итальянскій и французскій, репертуаръ состоялъ изъ 9 обычно идущихъ въ Маріинскомъ театрѣ оперъ, плюсъ двѣ новинки. Таковыми были смѣнившіе собою «Карменъ» «Искатели жемчуга» того же автора (Бизе) и «Мадамъ Беттерфлей». Обѣ новинки представляютъ весьма относительный художественный интересъ. «Искатели жемчуга», юношеская опера Бизе, въ которой немногіе удачные моменты (двѣ пѣсни Надира) тонутъ въ морѣ совсѣмъ ординарной и плоской музыки, неизмѣримо уступаетъ знаменитой «Карменъ». Что же до оперы Пуччини, то при наличіи въ ея музыкѣ значительнаго темперамента, при своеобразіи сюжета (драма изъ японской жизни), «Мадамъ Беттерфлей» все же является вещью довольно непріятной какъ по грубоватому «веризму» общей манеры опернаго письма, такъ и по отсутствію въ оперѣ настоящей музыкальной глубины и содержательности. «Мадамъ Беттерфлей»—произведеніе эффектное, но въ достаточной мѣрѣ крикливое, банальное и поверхностное.

«Искатели жемчуга» впервые даны 27 ноября, въ бенефисъ хора Императорской оперы и шли въ теченіе сезона 7 разъ. Роли распредѣлены по артистамъ такъ: Надиръ—г.г. Собиновъ, Смирновъ (московскій); Зурга—г.г. Смирровъ, Тартаковъ; Нурабадъ—г.г. Бѣлянинъ, Сибиряковъ; Леила—г-жи Бронская, Липковская, Нежданова (одинъ разъ). Танцы поставлены г. Фокинымъ. Дирижировали оркестромъ гг. Направникъ, Бернарди.

«Мадамъ Беттерфлей» впервые поставлена 4 января и дана за сезонъ 10 разъ. Въ отдѣльныхъ роляхъ мы видѣли слѣдующихъ артистовъ: Чіо-чіо-санъ (мадамъ Беттерфлей) — г-жи Попова, Владимірова, Кузнецова; Сузуки — г-жа Панина; Кэтъ Пинкертонъ — г-жа Степанова; лейтенантъ Пинкертонъ—г.г. Виттингъ, Піотровскій; Консулъ Шарплэсъ—г.г. Каракашъ, Смирновъ; Горо — г. Калининъ; принцъ Ямадори—г. Денисовъ; дядя Бонза—г. Лосевъ; мать Чіо-Чіо-Санъ — г-жа Дювернуа; кузина — г-жи Иванова, Слатина; Якусиде—г. Пустовойтъ; комиссаръ—г. Павловъ; чиновникъ регистратуры—г. Ивановъ. Дирижеры—г.г. Коутсъ, Похитоновъ.

Изъ оперъ Верди, какъ и въ прошломъ году, шли: «Травіата» (15 сентября дана въ 128-ой разъ со дня первой постановки—26 апрѣля 1868 г.), данная 4 раза, «Риголетто» (7 ноября 102-ой спектакль, считая отъ премьеры, имѣвшей мѣсто 31 января 1853 г., 60 лѣтъ тому назадъ), данный 3 раза, и одна изъ лучшихъ оперъ итальянскаго автора «Аида» (3-го сентября дана въ 192-ой разъ; первая постановка относится къ 6 января 1866 г.), данная 6 разъ. Въ «Травіатѣ» выступали: Віолетта—г-жи Липковская, Бронская; Флора Бервуа—г-жа Ланская; Аннина—г-жа Дювернуа; Альфредъ—г.г. Виттингъ, Піотровскій; Жоржъ Жермонъ—г.г. Тартаковъ, Смирновъ; Гастонъ-де-Латорьеръ—г. Денисовъ; Дюфоль—г. Лосевъ; маркизъ д'Обоньи—г. Григоровичъ; докторъ Гренвиль—г. Пустовойтъ; слуга Флоры—г. Ивановъ. Дирижеръ—г. Бернарди.

Въ «Риголетто» пѣли: герцогъ — г.г. Смирновъ, Піотровскій; Риголетто — г. Тартаковъ; Джильда — г-жи Бронская, Катульская, Липковская; Спарафучиле — г. Преображенскій; Маддалена — г-жи Збруева, Петренко; Джіованна—г-жа Дювернуа; Монтероне—г. Григоровичъ; Марулло и Борса—

г.г. Лосевъ и Ивановъ; графъ Чепрано—г. Пустовойтъ, графиня Чепрано—г-жа Ланская, пажъ—г-жа Иванова, придверникъ—г. Кравченко. Оркестръ—подъ управленіемъ г. Бернарди.

«Аидой» дирижировалъ г. Похитоновъ. Опера шла въ слѣдующемъ составѣ исполнителей: царь—г.г. Григоровичъ, Преображенскій; Амнерисъ—г-жи Петренко, Марковичъ; Аида—г-жи Валицкая, Качановская, Радамесъ—г.г. Матвѣевъ, Виттингъ; Рамфисъ — г.г. Боссэ, Сибиряковъ; Амонасро—г.г. Андреевъ 1-й, Тартаковъ, Смирновъ; гонецъ—г. Денисовъ, жрица—г-жа Иванова.

«Гугеноты» Мейербера шли (въ 203-ій разъ) всего однимъ спектаклемъ, 29 апрѣля, подъ управленіемъ дирижера-дебютанта г. Асланова (послѣ дебюта въ «Игорѣ» и «Гугенотахъ» Дирекція заключила контрактъ съ г. Аслановымъ). Пѣли партіи: Маргариты де Валуа—г-жа Будкевичъ, Сенъ-Бри—г. Боссэ, Валентины—г-жа Валицкая, Невера—г. Каракашъ, Козе—г. Ивановъ, Мерю — г. Преображенскій, Тавана — г. Угриновичъ, Реца—г. Пустовойтъ, Моревера — г. Лосевъ, Рауля — г. Ростовскій, Марселя—г. Бѣлянинъ, Урбана—г-жа Марковичъ, придворныхъ дамъ—г-жи Слатина и Ланская, пажа Невера—г-жа Дювернуа, Буа-Розе—г. Денисовъ, капуциновъ—г.г. Грохольскій и Преображенскій, дѣвушекъ-католичекъ—г-жи Иванова и Кузьмина, сторожа—г. Григоровичъ.

2-го октября въ первый разъ по возобновленіи данъ «Севильскій цирюльникъ» Россини. Опера прошла 16 разъ въ сезонѣ при такомъ составѣ исполнительскихъ силъ: Альмавива — г.г. Ростовскій, Піотровскій; Бартоло—г.г. Лосевъ, Кисилевъ; Розина—г-жи Бронская, Липковская, Катульская; Фигаро—г.г. Тартаковъ, Каракашъ; Базиліо—гг. Шаляпинъ (великолѣпный новый типъ прибавился къ галлереѣ сценическихъ образовъ, созданныхъ г. Шаляпинымъ), Сибиряковъ, Боссэ; Берта — г-жа Ланская; Фіорелло — г.г. Грохольскій, Павловъ; офицеръ — г.г. Калининъ, Денисовъ. Дирижеры — г.г. Коутсъ, Бернарди. Возобновленіе оперы — подъ руководствомъ главнаго режиссера, г. Тартакова. Новыя декорація написаны по эскизамъ г. Коровина.



«АССАМБЛЕЯ» ПЬЕСА П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 4.

Французская оперная литература представлена обѣими операми Гуно, «Лакмэ» Делиба и шедшей всего двумя спектаклями легковѣсной оперой Обера, «Фра-діаволо» (по минувшій сезонъ включительно «Фра-діаволо» данъ на Маріинской сценѣ 70 разъ). Первый изъ спектаклей оберовской оперы состоялся въ день бенефиса оркестра Маріинскаго театра (18 января).

Въ роляхъ выступали: Фра-діаволо—г. Собиновъ, Лордъ Рокбургъ—г. Боссэ, Памелла—г-жа Носилова, Лоренцо—г. Александровичъ, Матео—г. Григоровичъ, Церлина—г-жа Бронская, Джакомо—г. Бѣлянинъ, Беппо—г. Угриновичъ, крестьянинъ—г. Денисовъ. Дирижеръ—г. Крушевскій. Въ день бенефиса оркестра послѣ представленія оперы состоялся балетный дивертиссементъ при участіи г-жъ Лопуховой, Карсавиной, Павловой и г.г. Андріянова, Легатъ, Орлова, Романова и др.

«Лакмэ» 4 сентября дана въ 55 разъ (премьера—въ 1902 г.) и шла 4 раза, въ нижеслѣдующемъ составѣ исполнителей: Джеральдъ—г.г. Смирновъ, Большаковъ; Фридрихъ—г. Каракашъ; Нилаканта—г.г. Боссе, Сибиряковъ; Хадши—г. Денисовъ, предсказатель—г. Ивановъ, китайскій продавецъ—г. Угриновичъ, Кураваръ—г. Пустовойтъ, Лакме—г-жи Липковская, Катульская; Маллика—г-жа Носилова, Элленъ—г-жи Иванова, Слатина; Роза—г-жа Степанова; мистрисъ Бентсонъ—г-жи Тугаринова, Панина. Дирижировалъ на всѣхъ спектакляхъ г. Бернарди.

«Фаустъ» 28 сентября данъ въ 375-й разъ (первая постановка 15 сентября 1869 г.) и шелъ 7 разъ. Роли распредѣлены такъ: Фаустъ—г.г. Смирновъ, Виттингъ, Ростовскій; Мефистофель—г.г. Шаляпинъ, Боссэ, Сибиряковъ; Валентинъ—г.г. Смирновъ, Андреевъ 1-й; Вагнеръ—г. Преображенскій; Маргарита—г-жи Бронская, Кузнецова; Зибель—г-жи Марковичъ, Захарова; Марта—г-жа Панина. Капельмейстеръ г. Бернарди.

«Ромео и Джульетта» 12 октября дана въ 97-й разъ и шла всего 5 разъ, при чемъ оркестромъ на всѣхъ спектакляхъ управлялъ г. Крушевскій. Исполнителями оперы Гуно были: Джульетта—г-жи Бронская, Липковская, Кузнецова, Владимірова; Ромео—г.г. Собиновъ, Смирновъ, Піотровскій; Лоренцо—г. Касторскій; Стефано—г-жа Марковичъ: Меркуціо—

г. Каракашъ; Парисъ—г. Грохольскій; Капулето—г. Лосевъ; Тебальдо—г. Денисовъ; Герцогъ Веронскій—г.г. Григоровичъ, Преображенскій; Бенволіо—г. Ивановъ; Гертруда—г-жа Панина; Грегоріо—г. Бухтояровъ.

Поставленный въ прошломъ году (собственно возобновленный послѣ долгаго, 42-лѣтняго, перерыва) глюковскій «Орфей», къ удовольствію всѣхъ цѣнителей этой прелестной оперы-миніатюры, удержался въ репертуарѣ и шелъ въ отчетномъ сезонѣ 5 разъ. Спектакль 25 января былъ 5-мъ по возобновленіи оперы (21 декабря 1911 г.). На всѣхъ представленіяхъ оркестръ находился подъ управленіемъ г. Направника. Въ центральной роли Орфея выступалъ г. Собиновъ (опера по прежнему идетъ въ теноровой редакціи). Эвридику изображала г-жа Больска. Роль Эроса поручена г-жѣ Катульской (одинъ разъ ее замѣнила г-жа Коваленко), а въ партіи блаженной тѣни чередовались г-жа Владимірова и г-жа Степанова.

Выдающимся событіемъ въ жизни Маріинскаго театра за послѣдній сезонъ его дѣятельности явилась постановка «Электры» Гофмансталя-Штрауса. Для насъ это—сугубая новинка. Не только «Электра» до сихъ поръ не была представляема на русскихъ сценахъ, но и никакая другая опера знаменитаго германскаго новатора пока не успѣла проникнуть въ Россію.

Впервые знакомился Петербургъ не только съ «Электрой», но и съ музыкально-драматическимъ творчествомъ Штрауса вообще. Правда, отрывки изъ его музыкальныхъ драмъ иногда кое-гдѣ исполнялись, но большею частью подъ рояль или въ слишкомъ фрагментарномъ видѣ и приблизительной передачѣ. 18-го же февраля Штраусъ, какъ музыкальный драматургъ, впервые предсталъ передъ петербургской аудиторіей въ натуральную величину; его опера преподнесена тщательно разученная, обстоятельно подготовленная, при увеличенномъ (согласно требованіямъ партитуры) составѣ оркестра, при исполненіи главныхъ ролей Электры и Клитемнестры такими выдающимися пѣвицами, какъ г-жи Ермоленко-Южина и Славина. Каковы же результаты этого перваго знакомства русской публики со сценическимъ произведеніемъ Штрауса?

Театральная аудиторія отнеслась къ «Электрѣ» въ высшей степени

двойственно. Большинство съ негодованіемъ отвергло произведеніе Штрауса, находя его непонятнымъ и безобразнымъ по музыкѣ. Меньшинство сочло 18 февраля однимъ изъ крупнѣйшихъ художественныхъ праздниковъ минувшаго сезона. Авторъ настоящихъ строкъ долженъ сознаться въ томъ, что не раздѣляетъ ни одностороннихъ восторговъ штраусовой музыкальной драмой, ни—тѣмъ паче—филистерскаго негодованія на звуковыя дерзости германскаго новатора. Безусловно Штраусъ, пишетъ не для тѣхъ, что, прикрываясь щитомъ якобы существующихъ въ музыкѣ незыблемыхъ традицій, требуютъ отъ композитора прежде всего художественнаго благонравія, умѣренности и аккуратности. Штраусъ—натура пылкая, необузданная; неукротимый темпераментъ, презрѣніе къ общепринятымъ правиламъ музыкальнаго приличія, «хочу быть дерзкимъ, хочу быть смѣлымъ»,—таковы основныя черты своеобразнаго таланта Штрауса. Правда, Штраусъ порой дерзитъ невѣроятно, употребляя неслыханныя до него сочетанія изъ девяти нотъ хроматической гаммы, сочиняя контрапункты, не имѣющіе никакого реальнаго (съ точки зрѣнія гармоніи и голосоведенія) смысла, но преслѣдующіе лишь декоративно-импрессіонистскія цѣли. Однако, вспомнимъ, что и Вагнеръ и Мусоргскій и многіе другіе, болѣе ранніе (Монтеверди, Глюкъ) и болѣе поздніе (Шенбергъ, Стравинскій) новаторы казались и кажутся слишкомъ инертному и туго осваюющемуся съ новыми музыкальными пріемами уху непріемлемыми и чудовищными. Вспомнимъ, что говорили: музыка Глазунова глазу нова и уху дика. Это—про композитора, у котораго и тѣни нѣтъ революціонизма, который во всѣхъ своихъ новшествахъ, поскольку они въ свое время обнаруживались въ музыкѣ автора «Раймонды», всегда придерживался неуклоннаго эволюціонизма, всегда давая новое въ очевидныхъ зависимостяхъ отъ развитія стараго! Сравненіе—не доказательство, возразятъ мнѣ. Если Вагнеръ и Мусоргскій вошли уже въ обиходъ музыкальной жизни, то возможно вѣдь, что Штраусъ, несмотря на то, что прокидываемые имъ на каждомъ шагу гармоническіе и полифоническіе скандалы куда превосходять самыя смѣлыя выходки Вагнера и Мусоргскаго, все же будетъ забытъ нашими потомками. Съ совершенно

объективной точки зрѣнія я, пожалуй, соглашусь съ этой возможностью. Конечно, возможно. Но при всемъ томъ—мало вѣроятно. Вѣдь многія симфоническія поэмы Штрауса уже признаны у насъ и музыкантами и широкой публикой. «Донъ-Жуанъ», «Смерть и просвѣтленіе», «Тилль Эйленшпигель», «Жизнь героя» при всѣхъ крайностяхъ обнаруживаемаго композиторомъ въ этихъ вещахъ «направленія» художественной и чисто музыкальной мысли уже давно сдѣлались любимыми нумерами всѣхъ концертныхъ программъ. Далѣе,—у Штрауса, кромѣ звуковыхъ пряностей спорнаго значенія, есть и несомнѣнныя достоинства, которыхъ нельзя оспаривать. Это—умѣнье писать широкими линіями, искусство сообщать необыкновенный паѳосъ, блескъ и энергію иной разъ даже зауряднымъ темамъ, чрезвычайная изобрѣтательность въ области музыкально-драматическаго гротеска, неподражаемое и очень индивидуальное чутье оркестровыхъ красокъ. Если къ этому прибавить, что и въ наиболѣе рискованныхъ созвучіяхъ Штрауса уже начинаетъ чуяться какая-то особая закономѣрность, что одинъ изъ любимыхъ пріемовъ Штрауса—одновременное соединеніе разныхъ тональностей,—получаетъ въ современной музыкѣ все большее распространеніе, что и въ этихъ «политональныхъ» аккордахъ и контрапунктическихъ наслоеніяхъ смутно предугадываются уже какіе-то новые каноны будущаго искусства, то не въ правѣ ли мы заключить, или по крайней съ большой долей вѣроятности предположить, что Штраусъ не пройдетъ въ исторіи музыки безслѣдно, что время его признанія наступитъ. Но въ какой мѣрѣ будетъ онъ признанъ? Можно ли видѣть въ Штраусѣ, какъ это думаютъ нѣкоторые изъ наиболѣе рьяныхъ штраусіанцевъ, «Рихарда второго» (первый Рихардъ—Вагнеръ)? Я лично не только предполагаю, но совершенно увѣренъ въ томъ, что Штраусъ—крупный талантъ. Но я же первый категорически отвергаю за нимъ права почетнаго престолонаслѣдія по отношенію къ Вагнеру. Штраусъ скорѣе «Францъ II», имѣя въ виду близкое отношеніе автора «Электры» къ Листу. Вагнеръ задавался идеями музыкальной драмы на почвѣ музыки, какъ *средства выраженія* и перевода идей драмы изъ области разума въ сферу чувства. Листъ же, подобно

Берліозу, стремился къ программной, *изобразительной* музыкѣ. Конечно, разница между выразительностью и изобразительностью не такъ ужъ велика. У Вагнера не менѣе часто можно найти случаи изобразительности, чѣмъ у Листа сильной психологической экспрессіи. Да не есть ли вообще выразительность—частный случай изобразительности, при которомъ авторъ даетъ изображеніе чувствъ, настроеній, страстей, идей,—словомъ—внутренняго міра человѣка? Тѣмъ не менѣе, общая разница здѣсь не можетъ быть вовсе игнорируема. И, вообще говоря, выразительность, какъ смягченная форма изобразительности, лучше грубыхъ формъ послѣдней ладитъ съ истиннымъ содержаніемъ музыки, какъ таковой, со специфически - музыкальной красотой, глубиной и силой звуковыхъ образовъ, звуковыхъ идей, звуковыхъ чувствъ. Въ своей глубочайшей сущности всякая музыка автономна и метафизична по истинному своему содержанію; но если уже желательно осложнять ее идеологіей нарочитой программности или экспрессивности, то нельзя не видѣть, что первая подходитъ болѣе къ драматической, со сценой связанной, музыкѣ, вторая болѣе къ лицу музыкѣ симфонической. Поэтому представляется своего рода *историческимъ* недоразумѣніемъ, что величайшій апологетъ музыкальной выразительности посвятилъ свою творческую дѣятельность почти исключительно музыкально-сценическому жанру, тогда какъ отецъ программной музыки отдавалъ свои силы преимущественно оркестровымъ формамъ симфоническихъ поэмъ. Та же исторія должна была исправить это недоразумѣніе. И она исправила его. Явился аналогъ Вагнера въ симфоніи; это—Брукнеръ. И явился оперный Листъ, это Рихардъ Штраусъ. Правда, въ первомъ случаѣ принципіальной сторонѣ дѣла практическая дѣйствительность отвѣчаетъ очень условно: о сравненіи непосредственныхъ дарованій Вагнера и Брукнера не можетъ быть и рѣчи, какъ бы высоко ни цѣнили нѣкоторые отдѣльные музыканты глубокомысліе его вагнеризованныхъ симфоній.

Но сравненіе Листа и Штрауса уже гораздо болѣе возможно и осуществимо безъ особыхъ натяжекъ. Стремленія къ звуковой живописи, напряженный чувственно-патетическій тонъ музыкальнаго мышленія при

нерѣдкомъ уклонѣ этого паѳоса къ вырожденію въ ходульность, пустую фразеологію и мелодраматизмъ, крупный, *широкій* размахъ воображенія взамѣнъ *глубины* художественнаго переживанія — всѣ эти черты тѣмъ болѣе роднятъ Штрауса съ Листомъ, что и по калибру ихъ талантовъ оба автора приблизительно сходны между собою. Уже начавъ дѣлать оговорки къ творчеству Штрауса, продолжу ихъ дальше и въ противовѣсъ ранѣе высказаннымъ pro приведу и существенныя contra по отношенію къ германскому новатору. Самый непріятный недостатокъ штраусовой музы, столь же безспорный, какъ основныя ея достоинства, это отсутствіе вкуса. И въ этомъ отношеніи обнаруживается опять-таки родство съ Листомъ, который наряду съ геніальными творческими озареніями часто дарилъ музыкантовъ отъявленной банальщиной и пошлятиной. Мнѣ скажутъ, что и у Вагнера и у Бетховена встрѣчаются lapsus'ы вкуса, что его дефекты, пожалуй, можно принять за органическое свойство германскихъ художниковъ звука, въ противоположность творческому генію французской націи, всегда тяготѣющаго къ изящному, даже когда мы имѣемъ дѣло съ явно второстепеннымъ и мелкоплавающимъ композиторомъ, вродѣ покойнаго Масснэ. Это правда, что и Вагнеръ, и Бетховенъ, и многіе другіе высшіе геніи германской расы были не безгрѣшны по части вкуса. Но они были геніальны, они—выше элементарныхъ нормъ вкуса. Больше же всего шокируютъ недочеты врожденнаго чувства музыкальнаго благородства, когда они свойственны менѣе значительнымъ талантамъ, какъ Листъ, какъ духовный сынъ Листа, Рихардъ Штраусъ. Все сказанное о характерѣ штраусовскаго дарованія вообще приложимо и къ его «Электрѣ» въ частности. Музыка этой музыкальной драмы въ наибольшей остротѣ выявляетъ передъ нами всю неуравновѣшенность и противурѣчивость дарованія Штрауса. Съ одной стороны, такія великолѣпныя, проникнутыя огромной силой драматизма сцены, какъ первый монологъ «Электры», или выходъ Клитемнестры съ послѣдующимъ, чрезвычайно колоритнымъ разсказомъ царицы о посѣщающихъ ее по ночамъ зловѣщихъ видѣніяхъ, или первое появленіе Ореста, или заключительная страница партитуры, гдѣ сопоставленіемъ отдален

ныхъ тональностей (c-moll и es-moll) и контрастами оркестровыхъ тембровъ достигнуто впечатлѣніе подавляющаго трагизма. Съ другой стороны, вульгарные вальсы, распѣваемые жизнерадостной сестрой кровожадной и мстительной Электры, благодушной Хризотемидой, совершенно невыносимы въ своей тривіальности. Правда, Хризотемида по мысли либреттиста—дѣвица весьма буржуазно настроенная, однако же, музыкальное «изображеніе» низменныхъ свойствъ человѣческой души и ея слабостей едва-ли можетъ быть названо художественнымъ, если композиторъ просто на просто прибѣгаетъ къ грубѣйшимъ аналогіямъ, характеризуя плохія, по его мнѣнію, явленія, качества и чувства плохой же музыкой. Возбуждаютъ далѣе сомнѣнія и нѣкоторые пріемы, съ помощью которыхъ Штраусъ старается достичь сгущенія драматической силы. Чрезмѣрная растрепанность ритмики, постоянныя ея перемѣны и злоупотребленіе стремительными темпами, въ концѣ концовъ, пріѣдаются, даютъ впечатлѣніе однообразія, слишкомъ пестраго разнообразія (вспоминается «монотонія роскоши», которую находилъ Рим.-Корсаковъ у Вагнера), а, кромѣ того, до крайности мѣшаютъ отчетливой дикціи и правильной деклараціи. А это вдвойнѣ жалко. Во-первыхъ, становится невнятнымъ красивый текстъ Гофмансталя (это касается, впрочемъ, представленій «Электры» въ оригинальной нѣмецкой редакціи; русскій же переводъ, которымъ, за неимѣніемъ лучшаго, пользуются въ Маріинскомъ театрѣ, неуклюжъ въ мѣрѣ, совершенно достаточной, чтобы не приходилось слишкомъ сожалѣть о неслышимости большинства произносимыхъ артистами словъ). Во-вторыхъ, отличная музыкальная декламація есть тоже одно изъ немаловажныхъ достоинствъ штраусовой музыки. Вырисовывающаяся на симфоническомъ фонѣ переплетающихся лейтмотивовъ (ихъ въ оперѣ до 50, многіе имѣютъ значеніе производныхъ отъ главныхъ, основныхъ мотивовъ, нерѣдко чрезвычайно характерныхъ) вокальная партія всегда у Штрауса отлично пригнана къ смыслу и выраженію словъ.

Проштудируйте медленно, разбирая «Электру» за рояле́мъ, всѣ ея монологи и діалоги. Вы будете поражены изумительной пластичностью и декламаціонной рельефностью большинства фразъ. Но бѣшеные темпы,

обращающіе всѣ рѣчи дѣйствующихъ лицъ въ скороговорку, либо въ рядъ безпорядочныхъ вскриковъ, портятъ все дѣло. Къ особенностямъ «Электры» надо еще отнести несоотвѣтствіе между сюжетомъ и музыкой. Хотя античная драма обращена въ оперное либретто Гофмансталемъ, сильно ее модернизировавшимъ, однако, у Гофмансталя древняя легенда еще сохранила черты архаизма. Этотъ архаизмъ окончательно отброшенъ Штраусомъ, который трактуетъ греческую легенду въ планѣ самой что ни на есть современной изступленности страстей, доходящихъ въ своей порывистости до истерической спазмодичности. Пусть такъ. Каждый художникъ воленъ смотрѣть на міръ своими глазами. Музыка Штрауса ни въ малѣйшей мѣрѣ не пахнетъ Греціей, но она сильна, ярка, мѣстами необычайно суггестивна и при всѣхъ своихъ крайностяхъ и прямыхъ недостаткахъ, во всякомъ случаѣ, своеобразна, любопытна и безподобно звучитъ въ инструментахъ. Противорѣчіе между сюжетомъ и музыкой можно было бы принять съ легкимъ сердцемъ, если бы не обостряющая это противорѣчіе постановка. Сама по себѣ весьма интересная и затѣйливая, выдержанная въ духѣ Микенской эпохи, постановка Электры съ декораціями г. Головина и подъ режиссурой г. Мейерхольда переносила воображеніе слушателя въ подлинную исторически-точную античность. Нужно ли было стремиться къ этому? Со сцены вѣяло археологіей. А изъ оркестра неслись вопли, крики, стоны, въ судорогахъ корчилась растерзанная душа композитора, неврастеника-импрессіониста самоновѣйшей формаціи!.. Контрастъ получался разительный!..

Въ весеннемъ сезонѣ «Электра» дана 3 раза. Исполнителями явились: г-жа Славина, великолѣпно передавшая роль и партію Клитемнестры; г-жа Ермоленко-Южина, съ замѣчательной увѣренностью исполнившая невообразимо трудную партію «Электры» (дублершей московской артистки была г-жа Валицкая); г-жа Качановская—Хризотемида, г. Боссэ—Орестъ, г. Андреевъ 2-й—Эгистъ. Нельзя не упомянуть о томъ искусствѣ, съ какимъ г-жа Славина, г. Боссэ и г. Андреевъ преодолѣвали дикціонныя неудобства (вслѣдствіе темповъ по большей части очень быстрыхъ) своихъ партій. Каждое слово было у нихъ слышно. Второстепенныя партіи слугъ



«АССАМБЛЕЯ» ПЬЕСА П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 5.

и прислужницъ, несмотря на свою краткость, представляютъ, однако, для исполнителей столь серьезныя трудности, что оказалось необходимымъ всю оперу провести почти исключительно на первостепенныхъ артистическихъ силахъ. Роль рабыни поручена была г-жѣ Поповой. Надсмотрщицей была г-жа Николаева. Прислужницъ изображали г-жи: Петренко, Ланская, Панина (по ея болѣзни на одномъ спектаклѣ выступила г-жа Дювернуа), Степанова и Коваленко. Партіи слугъ исполняли гг. Калининъ и Грохольскій. Дирижеръ, г. Коутсъ, заслуживаетъ тѣмъ большихъ похвалъ, что опера въ высшей степени трудна для разучки, какъ по характеру музыки, такъ и по обширности штраусовскаго оркестроваго аппарата. Вѣдь оркестръ въ «Электрѣ» состоитъ, — шутка сказать! — изъ 24 скрипокъ (по 8-ми первыхъ, вторыхъ и третьихъ), 18-ти альтовъ (по 6 тоже въ тройной группировкѣ), 12-ти віолончелей (по 6 первыхъ и вторыхъ), 8-ми контробасовъ, 4-хъ флейтъ, 4-хъ гобоевъ (изъ нихъ одинъ альтовый, т. е. англійскій рожокъ, и одинъ басовый — геккельфонъ), 8-ми кларнетовъ (одинъ малый въ Es, 2 обыкновенныхъ въ B, 2—въ A, 2 бассетъ-горна или альтовыхъ кларнета, 1 басъ-кларнетъ въ B), 4-хъ фаготовъ (изъ нихъ одинъ контра-фаготъ съ нижнимъ la), 8-ми валторнъ, 2-хъ тубъ B, 2-хъ тубъ F, контрабасъ-тубы, 6-ти трубъ, 3-хъ тромбоновъ и 1 контрабасъ-тромбона, 8-ми литавръ, 2-хъ арфъ, селесты, колокольчиковъ, треугольника, тамбурина, большого и малаго барабановъ, тарелокъ, 4-хъ тамъ-тамъ, розги (удары по желѣзной доскѣ).

Симпатіи Маріинскаго театра къ геніальному «Рихарду I», столѣтнюю годовщину со дня рожденія котораго справлялъ въ этомъ году (9 мая) музыкальный міръ, сохраняются на прежней высотѣ. Въ отчетномъ сезонѣ изъ музыкальныхъ драмъ Вагнера шли на Императорской сценѣ «Тангейзеръ», «Лоэнгринъ», «Тристанъ» и циклъ «Нибелунгова Перстня», распредѣленный въ 4 абонемента, причемъ «Валкирія» дана однимъ дополнительнымъ, внѣабонементнымъ, спектаклемъ.

«Тангейзеръ» шелъ дважды, въ октябрѣ. Представленіе 19-го октября было 133-мъ со дня первой постановки «Тангейзера» на Маріинской сценѣ

(13 декабря 1874 г. [1]). Привожу составъ участвовавшихъ въ оперѣ артистовъ: Ланграфъ Германъ—г. Касторскій; Тангейзеръ—г. Ершовъ; Вольфрамъ фонъ-Эшенбахъ--г. Смирновъ; Вальтеръ фонъ-деръ-Фогельвейде—гг. Андреевъ 2-й, Александровичъ; Битерольфъ—г. Шароновъ; Генрихъ деръ-Шрейберъ—гг. Ивановъ, Калининъ; Рейманъ фонъ-Цветеръ—г. Пустовойтъ; Елизавета—г-жа Больска; Венера—г-жи Черкасская, Каченовская, пастухъ—г-жи Носилова, Козаленко. Капельмейстеръ г. Направникъ.

«Лоэнгринъ» 20-го декабря данъ въ 128-й разъ (премьера—3 октября 1768 г.) и шелъ 3 раза. Въ отдѣльныхъ роляхъ мы видѣли: Генрихомъ Птицеловомъ—г. Касторскаго; Лоэнгриномъ—г. Собинова; Эльзой—г-жу Больску; Фридрихомъ фонъ-Тельрамундомъ—гг. Смирнова, Тартакова; Ортрудой—г-жъ Черкасскую, Николаеву; Глашатаемъ—г. Шаронова; брабантскими дворянами—гг. Угриновича, Иванова, Грохольскаго и Пустовойта. Оркестромъ управлялъ г. Направникъ.

«Тристанъ» подъ управленіемъ г. Коутса шелъ 5 разъ. Спектакль 10-го декабря былъ 11-мъ со времени послѣдняго возобновленія одной изъ геніальнѣйшихъ на свѣтѣ музыкальныхъ драмъ (30 октября 1909 г.). Въ «Тристанѣ» выступали: король Маркъ—г. Сибиряковъ; Тристанъ—г. Ершовъ; Курвеналъ—гг. Андреевъ 1-й, Смирновъ; Мелотъ—Андреевъ 2-й; Изольда—г-жа Литвинъ; Брангена—г-жа Николаева; матросъ—г. Большаковъ; кормчій—гг. Денисовъ, Грохольскій; пастухъ—г. Угриновичъ.

Тетралогія давалась, согласно обыкновенію, въ весеннемъ полусезонѣ. Первый въ сезонѣ спектакль «Золото Рейна» былъ 33-мъ, считая отъ

---

[1]) Въ 5—6 книжкѣ журнала «Сѣверныя Записки» впервые опубликованы два, донынѣ не появлявшіяся въ печати письма Вагнера къ Сѣрову отъ 10 и 11 іюля 1860 г. Изъ писемъ этихъ видно, что тогдашній директоръ Императорскихъ театровъ г. Сабуровъ еще въ 1860 г. велъ съ Вагнеромъ переговоры о постановкѣ въ Петербургѣ «Тангейзера», каковая, однако, по разнымъ причинамъ не состоялась. Кончилось тѣмъ, что «Лоэнгринъ» поставленъ былъ въ Россіи раньше «Тангейзера». Новыя письма даютъ вообще не мало характерныхъ дополнительныхъ штриховъ къ біографіи Вагнера. Они снабжены обстоятельнымъ и интереснымъ предисловіемъ Е. М. Браудо, подробно разсматривающаго отношенія между Вагнеромъ и Сѣровымъ.

первой постановки (1905 г.). Въ «Золотѣ Рейна» пѣли: Вотанъ—гг. Боссэ, Касторскій, Сибиряковъ; Доннеръ—гг. Пустовойтъ, Лосевъ; Фро—г. Александровичъ; Логе—г. Ершовъ; Альберихъ—гг. Смирновъ, Тартаковъ; Миме—гг. Андреевъ 2-й, Большаковъ; Фазольтъ—гг. Преображенскій, Филипповъ; Фафнеръ—гг. Бѣлянинъ, Григоровичъ; Фрика—г-жа Марковичъ; Фрея—г-жи Владимірова, Степанова; Эрда—г-жа Захарова; Воглинда—г-жи Бронская, Иванова; Вельгунда—г-жи Панина, Ланская; Флосгильда—г-жа Петренко. Дирижировали оркестромъ гг. Направникъ, Малько.

«Валкирія» 16 января дана въ 67-й разъ (премьера въ 1900 г.). Въ «Валкиріи» выступали: Зигмундъ—гг. Ершовъ, Ростовскій; Гундингъ—гг. Филипповъ, Бѣлянинъ; Вотанъ—гг. Касторскій, Сибиряковъ, Боссэ; Зиглинда—г-жи Больска, Андреевская-Акимова (дебютантка), Брунгильда—г-жи Черкасская, Валицкая; Фрика—г-жи Марковичъ, Николаева; Герхильда—г-жи Слатина, Степанова; Ортлинда—г-жа Иванова; Вальтраута—г-жи Николаева, Ланская; Швертлейта—г-жи Збруева, Тугаринова; Гельмвига—г-жи Будкевичъ, Катульская; Зигруна—г-жа Дювернуа; Гримгерда—г-жи Петренко, Панина; Росвейса—г-жа Захарова. Дирижеры—гг. Направникъ, Коутсъ, Малько, Штейнбергъ (дебютантъ управлялъ оркестромъ на внѣабонементномъ спектаклѣ 20 апрѣля).

«Зигфридъ» 4-го февраля данъ въ 34-й разъ (премьера въ 1901 г.). Шелъ онъ въ такомъ составѣ: Зигфридъ—гг. Ершовъ, Матвѣевъ; Миме—гг. Андреевъ 2-й, Большаковъ; Путникъ (Вотанъ)—гг. Касторскій, Боссэ, Сибиряковъ; Альберихъ—гг. Смирновъ, Тартаковъ; Фафнеръ—г. Бѣлянинъ: Эрда—г-жа Захарова; Брунгильда—г-жи Черкасская, Николаева; птичка—г-жа Коваленко. Дирижеры—гг. Направникъ, Коутсъ.

«Гибель боговъ» 12 февраля дана въ 35-й разъ (премьера въ 1903 г.). Финалъ тетралогіи шелъ въ такомъ составѣ: Зигфридъ—гг. Ершовъ, Матвѣевъ; Гунтеръ—гг. Андреевъ 1-й, Шароновъ; Альберихъ—гг. Тартаковъ, Смирновъ; Хагенъ—гг. Касторскій, Сибиряковъ; Брунгильда—г-жи Черкасская, Ермоленко-Южина; Гутруна—г-жа Николаева; Вальтрута—г-жа Славина; Норны—г-жи Панина, Марковичъ, Степанова (3-ю норну одинъ разъ

пѣла г-жа Иванова); дочери Рейна—г-жи Бронская, Ланская и Захарова. Дирижировали гг. Направникъ, Коутсъ.

Въ заключеніе этого краткаго обзора подведу общіе статистическіе итоги. Русскихъ оперъ шло за минувшій сезонъ—11, иностранныхъ, не считая вагнеровскаго репертуара—12, вагнеровскихъ—7. Изъ русскихъ оперъ максимальное число спектаклей имѣла «Хованщина» (10), изъ иностранныхъ, кромѣ вагнеровскихъ, «Севильскій цирюльникъ» (16). Русскій репертуаръ выражается численно 68-ю спектаклями; иностранный, кромѣ вагнеровскихъ произведеній, 71-мъ спектаклемъ; вагнеровскій—27-ю спектаклями. Итого за сезонъ состоялось 166 спектаклей, изъ нихъ 41 $^{0}/_{0}$ представленій, посвященныхъ отечественнымъ авторамъ, и 16 $^{0}/_{0}$ — Вагнеру.

БАЛЕТЪ.

А. ЛЕВИНСОНЪ.



Ъ отчетномъ сезонѣ балетные спектакли начались 2-го сентября представленіемъ балета «Баядерка» съ г-жей Карсавиной въ роли Никіи.

Всего состоялось 49 представленій балета. Программа спектакля мѣнялась тринадцать разъ, при чемъ исполнено было 20 балетовъ.

Были поставлены: «Баядерка» 4 раза (2-го, 5-го и 9-го сентября съ участіемъ г-жи Карсавиной и 24-го февраля съ уч. г-жи Павловой), «Павильонъ Армиды» 4 раза (16-го, 19-го и 23-го сентября и 31-го марта; г-жа Карсавина), «Шопеніана» и «Египетскія ночи» по 3 раза (16-го, 19-го и 23-го сентября), «Карнавалъ» 4 раза (30-го сентября, 3-го и 7-го октября, 31-го марта), «Эвника», «Papillons» и «Исламей» по 3 раза (30-го сентября, 3-го и 7-го октября; роли балерины въ перечисленныхъ балетахъ были исполнены г-жей Карсавиной), «Капризы бабочки» и «Арлекинада» по 4 раза (14-го, 17-го и 21 октября съ г-жей Преображенской и 6-го декабря

съ г-жей Карсавиной), «Раймонда» 3 раза (11-го, 14-го и 18-го ноября съ г-жей Преображенской), «Коппелія» 4 раза (25-го ноября съ г-жей Преображенской, 2-го и 12-го декабря съ г-жей Смирновой и 9-го декабря съ г-жей Вилль), «Фея Куколъ» и «Щелкунчикъ» 4 раза (28-го и 31-го октября, 4-го ноября съ г-жей Преображенской и 27-го декабря съ г-жей Карсавиной), «Конекъ-горбунокъ», 9 разъ (16-го декабря съ уч. г-жи Кшесинской, 28-го и 30-го декабря, 6-го и 13-го января съ г-жей Карсавиной, 21-го февраля, 21-го, 24-го и 28-го апрѣля съ г-жей Егоровой), «Пахита» 3 раза (23-го и 26 декабря, 9-го января съ г-жей Карсавиной), «Донъ-Кихотъ» 5 разъ (20-го, 23-го и 27-го января, 20-го и 23-го февраля съ г-жей Павловой), «Дочь фараона» 4 раза (3-го, 6-го, 10-го и 17-го февраля съ г-жей Павловой), «Лебединое озеро» 2 раза (10-го марта съ г-жей Карсавиной и 4-го апрѣля съ г-жей Вагановой), «Les préludes» 1 разъ (31-го марта, съ участіемъ г-жи Карсавиной).

Балетные спектакли прекратились 28-го апрѣля.

16-го декабря состоялся бенефисъ артистокъ и артистовъ кордебалета, ознаменованный возобновленіемъ балета «Конекъ-горбунокъ», къ которому я еще вернусь.

Въ балетныхъ представленіяхъ принимали участіе балерины: г-жа Кшесинская (1 спектакль), г-жа Павлова (10 спектаклей), г-жа Преображенская (10 спектаклей), г-жа Карсавина (20 спектаклей). Кромѣ того, въ роляхъ балеринъ выступили: г-жа Смирнова (2 спектакля), г-жа Ваганова (1 спектакль), г-жа Вилль (1 спектакль) и г-жа Егорова (4 спектакля). Предполагавшіяся выступленія балерины Московскаго балета г-жи Карали не могли состояться по болѣзни артистки.

Отличительной особенностью истекшаго сезона является значительное сокращеніе числа репертуарныхъ балетовъ, вызванное распредѣленіемъ спектаклей по тремъ абонементамъ. Въ цѣляхъ равномѣрности этого распредѣленія каждая программа повторяется три раза (если не считать спектаклей не въ счетъ абонемента) съ болѣе или менѣе существенными измѣненіями въ составѣ исполнителей.

Результатомъ этихъ мѣропріятій было исчезновеніе съ програмы цѣлаго ряда репертуарныхъ балетовъ, какъ то: «Талисмана», «Эсмеральды», «Ручья», «Жизели», «Тщетной предосторожности», «Временъ года», «Испытаній Дамиса». Еще раньше были сняты съ репертуара «Корсаръ» и «Царь Кандавлъ», а также «Спящая Красавица», возобновленіе которой намѣчено въ текущемъ сезонѣ.

Другимъ обстоятельствомъ, оказавшимъ вліяніе на составъ репертуара за истекшій балетный сезонъ, былъ отказъ балерины г-жи Кшесинской отъ обычныхъ выступленій. Мы твердо надѣемся на то, что балерина покидаетъ Императорскую сцену лишь на короткій срокъ; ея уходъ былъ бы тягчайшей утратой для нашей балетной труппы. Изъ балетовъ репертуара г-жи Кшесинской была поставлена лишь «Дочь фараона».

Въ названномъ балетѣ выступила г-жа Павлова.

Новинками сезона были: три одноактныхъ балета, поставленныхъ балетмейстеромъ М. М. Фокинымъ и «Конекъ-горбунокъ», возобновленный балетмейстеромъ Московскихъ Императорскихъ театровъ А. Горскимъ.

30-го сентября 1912 года впервые были включены въ репертуаръ: 1) «Papillons», пантомима-балетъ М. М. Фокина (музыка Шумана, оркестрованная Н. Н. Черепнинымъ. Костюмы по рисункамъ Л. Бакста. Декораціи П. Б. Ламбина) и 2) «Исламей», Восточная фантазія на музыку Балакирева, оркестров. Ляпуновымъ, сочиненіе и постановка балетмейстера М. М. Фокина (сюжетъ заимствованъ изъ арабскихъ сказокъ «1001 ночи»; декораціи Б. И. Анисфельда. Костюмы по рисункамъ Анисфельда). Программа была дополнена балетами «Эвника» и «Карналвалъ». Обѣ новинки были уже исполнены однажды съ благотворительной цѣлью.

Балетъ «Papillons» задуманъ балетмейстеромъ, какъ продолженіе сюжета «Карнавала»; онъ рисуетъ новыя иллюзіи и разочарованія Пьеро.

«Исламей» является по своему сюжету какъ бы краткимъ переложеніемъ балета «Шехерезада» Л. С. Бакста и М. М. Фокина, исполняемаго за границей труппой С. П. Дягилева (исполненіе «Шехерезады» въ Петербургѣ невозможно, благодаря запрещенію наслѣдниковъ Н. А. Римскаго-Корсакова

пользоваться для этой постановки партитурой покойнаго композитора). Мотивъ «Исламея» заимствованъ изъ пролога «1001 ночи».

16-го декабря, въ бенефисъ артистокъ и артистовъ кордебалета, поставленъ былъ «Конекъ-Горбунокъ», балетъ въ 5 дѣйствіяхъ (сюжетъ заимствованъ изъ сказки Ершова «Конекъ-Горбунокъ». Музыка Ц. Пуни. Декораціи по эскизамъ академика К. Коровина работы П. Овчинникова и М. Кожина. Костюмы по рисункамъ акад. Коровина. Постановка балетмейстера Императорскихъ Московскихъ театровъ А. Горскаго). Возобновленіе балета приблизительно совпало съ пятидесятилѣтіемъ 1-го представленія балета. Этотъ любопытный и необычайно популярный образецъ національно-балетнаго стиля, созданный Сенъ-Леономъ, однажды уже подвергся мастерской переработкѣ Маріуса Ивановича Петипа. Балетмейстеръ А. А. Горскій вновь поставилъ балетъ въ духѣ этнографическаго реализма. Онъ расширилъ рамки балета, введя въ музыкальный и хореографическій текстъ его нѣсколько дополнительныхъ эпизодовъ, какъ-то «Славянскій танецъ Дворжака» и «Восточный»—А. К. Глазунова.

Рядъ классическихъ танцевъ («Оживленные портреты» и др.), а также роль балерины—«Царь-Дѣвицы» сохранили прежнюю редакцію.

На бенефисномъ спектаклѣ роль «Царь-Дѣвицы» была исполнена г-жей Кшесинской. Въ томъ же представленіи приняли участіе также и г-жи Преображенская («Латышскій танецъ») и Карсавина (Малороссійскій).

Послѣдней новинкой сезона былъ балетъ въ одномъ дѣйствіи «Les préludes», исполненный однажды. Балетъ этотъ, поставленный М. М. Фокинымъ, является пластической интерпретаціей извѣстной симфонической поэмы Франца Листа. Къ программѣ въ качествѣ объяснительнаго текста былъ приложенъ избранный Листомъ эпиграфъ изъ Ламартина. Декораціи и рисунки костюмовъ были выполнены художникомъ Анисфельдомъ. Весною этого года балетное училище окончили г-жи О. А. Спесивцева, В. С. Лени-Петрова, Е. А. и А. А. Бѣловы, Ф. Дубровская (Длузиневская), О. Рождественская, М. Зеестъ и Анатолій Обуховъ. Весь выпускъ принятъ на ИМПЕРАТОРСКУЮ С.-Петербургскую сцену.

СПЕКТАКЛИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРУППЫ НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

Н. ТАМАРИНА (ОКУЛОВА).



Ъ отчетный сезонъ, въ качествѣ гастролеровъ, на нѣсколько спектаклей были приглашены только г-жа Роджерсъ, талантливая артистка яркаго драматическаго темперамента, съ своеобразной, порывистой, моментами граничащей съ рѣзкостью манерой игры, и г. де-Ферherоди, сосьетеръ Парижскаго правительственнаго театра «Comédie Française», артистъ выдающійся не только по дарованію, но и по художественной школѣ игры, по изумительной отдѣлкѣ деталей каждой роли; какъ и нашъ «первый актеръ» В. Н. Давыдовъ, г. де-Фероди воплощаетъ на сценѣ одинаково прекрасно какъ комическіе, такъ и драматическіе образы.

Труппа была почти вся новая; среди нея Петербургъ съ удовольствіемъ встрѣтилъ своихъ прежнихъ любимцевъ, нѣсколько лѣтъ игравшихъ на большихъ парижскихъ сценахъ: г-жу, Сюзанну Ментъ, артистку на роли драматическихъ героинь и haute comédie, г. Бруэттъ, отличнаго комика-резонера.

Изъ прошлогодняго состава остались среди артистовъ на первыя роли: только задорная injénue comique, г-жа Бетти Доссмонъ, сразу занявшая первое мѣсто, благодаря своему блестящему комическому таланту, и г.г. Камиль Беръ, Мори и Терье.

Всего дано было 98 спектаклей.

Для открытія сезона, 22 сентября 1912 г., представлена была въ первый разъ новая (впервые шла 8 мая 1912 г. въ театрѣ «Режанъ») пьеса въ 4 д. г. Марсъ и г-жи Клермонъ (m-r Séverin Mars et m-me Camille Clermont)—«Les ames sauvages» (Дикія души).

Въ главной роли Христіаны Дюалье, женщины истеричной, признанной



БАЛЕТЪ «КОНЕКЪ ГОРБУНОКЪ», НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.
ДЕКОРАЦІЯ 5 ДѢЙСТВІЯ К. А. КОРОВИНА.

врачемъ «нравственно помѣшанной», появилась г-жа Ментъ, которая, благодаря выступленіямъ своимъ въ Парижѣ, пріобрѣла характерные французскіе «навыки» игры и рѣже играла въ реально-художественной манерѣ, воспринятой ею, какъ когда-то и ея матерью, г-жей Линой Ментъ и г. Гитри, отъ русскихъ большихъ артистовъ. Тѣмъ не менѣе, г-жа Ментъ осталась артисткой «Божіею милостію», игра которой всегда полна искреннихъ переживаній, но данная роль не даетъ возможности артисткѣ выявить силу драматическихъ эмоцій.

Христіана Дюалье, женщина съ «дикой душой», жаждетъ наслажденій въ жизни; она мѣняетъ любовниковъ, какъ перчатки, иногда сама увлекается, а иногда лжетъ и отдается ради корыстныхъ цѣлей; въ ней, на болѣзненной почвѣ смѣшаны добро и зло, страсть и извращеніе. Она обаятельна, красива и можетъ довести человѣка, изъ-за любви къ ней, до полнаго забвенія долга и чести. Это свѣтская львица, у которой на первомъ планѣ—злые инстинкты. Христіана разрушаетъ цѣлую семью. Два брата Фламанъ: старшій, женатый—Морисъ и младшій, объявленный женихомъ—Жанъ, околдованы чарами Христіаны. Бракъ Жана разстраивается и онъ отдаетъ чаровницѣ все свое состояніе, которымъ Христіана спасаетъ отъ раззоренія своего мужа—коммерсанта. Невѣста Жана, Андре уходитъ въ монастырь, а покинутая жена Мориса, убиваетъ разлучницу, въ лицѣ которой авторъ хотѣлъ дать типъ свѣтской хищницы.

Въ роли Мориса дебютировалъ г. Маріе де-Лиль (m-r Marié de L'isle) изъ театра «Одеонъ»; роль Жана игралъ г. Беръ (m-r Camille Bert), доктора—г. Бруэттъ (m-r Brouette),въ роляхъ же жены—мстительницы и скорбной невѣсты дебютировали г-жа Деме (m-me Suzanne Demay) изъ театра «Водевиль» и г-жа Парвилль, изъ того-же театра.

Другія роли играли: мужа героини пьесы—г. Мори (m-r Maury), г.г. Сенъ Бонне, Лафоре и Ферваль и г-жи Полеттъ Ларси, Адріенъ Жирарденъ и Массаръ. Роль ребенка исполняла «la petite Paulette», быть можетъ будущая звѣзда сцены, какою сдѣлалась прошлогодняя гастролерша г-жа Женіа, игравшая у насъ ребенкомъ подъ именемъ «la petite Martin».

Пьесу давали затѣмъ 23, 25 и 27 сентября.

29 сентября, для дебюта г. Шарля Лорренъ (m-r Charles Lorrain) изъ театра Porte St-Martin, г. Люсьена Казалисъ (m-r Lucien Cazalis), изъ театра «Athénée», г. Фредерика Мюффа (m-r Frédéric Muffat), изъ театра «Nouveautés» и г-жи Франсины Розе (m-me Francine Rosay), изъ театра «Odéon», дана была пьеса въ 5 д. г. Берра и Гильемо (m-rs Bert et Guillemaud) «Million» (Милліонъ), впервые представленная въ декабрѣ 1910 г. въ парижскомъ театрѣ Пале-Рояль.

Авторъ изображаетъ веселыя сцены изъ жизни трехъ молодыхъ людей, представителей богемы Монмартра. Одинъ изъ нихъ—Мишель Буфлеттъ, художникъ (г. Терье) находится въ связи съ красавицей-гризеткой Франсиной (г-жа Доссмонъ), имъ же увлечена учительница музыки—Беатриса (г-жа Розе—дебютантка), которой Мишель не замѣчаетъ. У пріятелей имѣются три лотерейные билета съ милліоннымъ выигрышемъ. Наканунѣ дня тиража въ мастерскую Мишеля, когда въ ней находится одна Франсина, врывается спасающійся отъ полиціи апашъ Крошаръ (г. Лорренъ—дебютантъ). Для его спасенія Беатриса даетъ Крошару пиджакъ Мишеля; апашъ, перемѣнивъ свой обликъ, благополучно минуетъ сыщиковъ. Благодарный Крошаръ обѣщаетъ Беатрисѣ помочь въ нужную минуту, для чего оставляетъ ей свой адресъ. Появляется второй изъ трехъ пріятелей, репортеръ Шанпоберъ (г. Казалисъ, дебютантъ) и объявляетъ, что на билетъ Мишеля палъ выигрышъ въ милліонъ франковъ. О, ужасъ! Билетъ былъ въ томъ самомъ пиджакѣ, который Беатриса отдала Крошару. Оба друга вмѣстѣ съ третьимъ—медикомъ Проснеромъ Бенаванъ (г. Ферни) бросаются по оставленному адресу, но, оказывается, пиджакъ проданъ пѣвцу Сопранелли (г. Бруэттъ). Происходитъ рядъ комичныхъ сценъ. Пріятелей принимаютъ за воровъ и арестовываютъ. Когда выясняется ошибка, Беатрисѣ удается выкинуть злополучный пиджакъ пріятелямъ въ окошко, но опять бѣда: пиджакъ попадаетъ въ проѣзжавшій мимо автомобиль. На выручку приходитъ ловкій Крошаръ, который достаетъ пиджакъ съ желаннымъ билетомъ. Мишель убѣждается въ любви Беатрисы и женится на ней.

Другія роли играли: г.г. Мюффа (Тюбизъ), Сенъ-Бонне (Ла Бенотри), Поль Роберъ (m-r Альфредъ), Лакруа, Лафоре, Ферваль, Беръ, Леонъ, Брюно, Перре, г-жи Сюзаннъ Деме, Полеттъ Лорси, Рене Кенвиль, Маргеритъ Парвиль.

Пьеса изобилуетъ комическими сценами и дала возможность г.г. Терье, Бруэтту, г-жѣ Доссмонъ и особенно г. Казалису проявить свои комическія дарованія. Г. Казалисъ оказался артистомъ съ великолѣпной мимикой. Г. Бруэттъ далъ типичную фигуру смѣшного, глупаго и теряющаго голосъ пѣвца, мнящаго о себѣ очень высоко.

Пьесу давали затѣмъ 30 сентября, 4 и 20 октября.

6 октября состоялось первое представленіе комедіи въ 3 д., сочиненіе г. Колюса (m-r Romain Coolus) «Une femme passa» («Женщина прошла»), впервые поставленной въ парижскомъ театрѣ «Ренессансъ» 25 февраля 1910 г. Дебютировали въ ней: г-жи Люси Брійль (m-me Lucie Brille), М. Дестрелль (m-me M. Destrelle), изъ театровъ: первая—«Одеонъ», а вторая—«Водевиль» и г. Жоржъ Коленъ (m-r Georges Colin)—изъ театра «Сарры Бернаръ».

Въ пьесѣ трактуется вопросъ о силѣ роковой страсти серьезнаго человѣка къ случайно встрѣтившейся и пустой женщинѣ, которой ничего не стоитъ, ради мимолетной связи, безъ серьезнаго чувства, разбить хорошую семью.

Не молодой уже врачъ по нервнымъ болѣзнямъ Жанъ Дарсье (г. Маріе де-Лиль) увлеченъ паціенткой, особой съ истрепанными нервами, Сюзеттой Сорменъ (г-жа М. Дестрелль, дебютантка); жена Дарсье, Симона (г-жа Люси Брійль, дебютантка), видя увлеченіе мужа, борется за свой очагъ, хочетъ спасти и семью и мужа отъ чаръ авантюристки, которая ведетъ Жана къ гибели, такъ какъ онъ, захваченный страстью, не въ силахъ работать. Сюзетта, оказывается, одновременно съ Дарсье ведетъ «игру въ любовь» и съ горячимъ отставнымъ офицеромъ Эриси (г. Коленъ), который едва не убиваетъ Дарсье и себя въ порывѣ ревности. Умная и чуткая Симона мягко и осторожно убѣждаетъ мужа въ нелѣпости его страсти и тотъ, понявъ,

насколько жена выше любовницы, разрываетъ съ послѣдней. Къ счастью, «женщина», грозившая счастью хорошей семьи, «прошла мимо». Другія роли играли г-жи: Шелеръ, Эти, Жирарденъ, Розе, Дюроше, Парвилль.

Для начала дана была веселая комедія г.г. Ферoff (m-r Maurice de Féraudy) и Кольба (m-r Kolb)—«Mylord» (Милордъ), напоминающая старый русскій водевиль «Не зная броду, не суйся въ воду» (быть можетъ, русскій водевиль «заимствованъ»). Qui pro quo основано на недоразумѣніи: богатая американка (г-жа Лорси) принимаетъ лакея—англичанина (г. Казалисъ) за его хозяина (г. Сенъ Бонне), а послѣдній горничную (г-жа Бетти Доссмонъ) принимаетъ за американку. Въ концѣ все, конечно, разъясняется.

Этотъ спектакль былъ возобновленъ 7, 9 и 11 октября.

13 октября былъ поставленъ новый фарсъ «Le Zèbre» (Зебръ), въ 3 д., соч. г.г. Армонъ и Нансе (m-rs Armont et Nancey), появившійся въ декабрѣ 1910 г. въ парижскомъ театрѣ «des Nouveautés».

Фарсъ изобилуетъ комическими коллизіями и qui pro quo, порой напоминающими кинематографъ. Использована злободневная тема увлеченія авіаціей. Пошаливающій мужъ—провинціалъ Прекорбенъ (г. Терье) частыя свои поѣздки въ Парижъ объясняетъ женѣ (г-жа Сюзанна Деме) дружбой съ владѣльцемъ дирижабля «Зебръ» (на самомъ дѣлѣ, ему незнакомомъ), графомъ де ла Бевъ (г. Маріе де Лиль) и полетами на дирижаблѣ. Съ Прекорбеномъ отправляется «пошалить» и пріятель его, Бокаръ (г. Казалисъ), но жена послѣдняго (г-жа Полеттъ Лорси) заподозриваетъ плутню и обращается къ сыщику (г. Мори). «Зебръ» потерпѣлъ крушеніе, а неосвѣдомленные объ этомъ «шалуны» возвращаются ночью домой послѣ удачнаго якобы полета. Они скрываются, но узнаютъ, что «Зебръ» упалъ близко отъ ихъ мѣстопребыванія. Г-жа Прекорбенъ, вѣрная жена, отвергаетъ ухаживанія су-префекта (г. Сенъ-Бонне); тотъ, чтобы доказать невѣрность ея мужа, приводитъ въ замокъ Прекорбена графа-де-Бевъ, все раскрывается, но жены прощаютъ прегрѣшившихъ мужей.

Другія роли играли г-жи: Бетти Доссмонъ (гризетка Ки-ки), Парвилль, г.г. Мюффа (старый спиритъ профессоръ), Шарль Лорренъ (плутоватый

лакей, притворяющійся медіумомъ), Ферни (другой лакей), Лафоре, Ферваль и Леонъ. Фарсъ имѣлъ выдающійся успѣхъ.

Для начала спектакля шла веселая одноактная пьеса Луи Беньера «Les goujons» (слово это имѣетъ двойной смыслъ: «караси въ сметанѣ» и «проволочка»); въ пьесѣ осмѣиваются намѣренныя «проволочки» дѣлъ адвокатами, ради наживы; въ пьесѣ адвокаты намѣренно подзадариваютъ обѣ стороны, какъ бы поджаривая кліентовъ, точно карасей, разжигая ихъ ссору, когда тѣ готовы уже на миръ. Играли г-жи Шелеръ, Эти, Розе и Дево, г.г. Бруэттъ, Беръ, Коленъ, Поль Роберъ.

Спектакль этотъ шелъ затѣмъ 14, 16 и 18 октября.

22 октября состоялось первое представленіе комедіи въ 4 д., соч. г. Дюкенеля и Барда (m-rs Félix Duquenel et André Barde), впервые шедшей въ парижскомъ театрѣ «Водевиль» 10 октября 1911 г.—«Sa fille» («Ея дочь»). Въ пьесѣ дебютировалъ г. Жоржъ Лакруа (m-r Georges Lacroix) изъ театра «Водевиль».

Пьеса написана въ тонахъ мелодрамы, ярко, прямолинейно, съ искреннимъ чувствомъ, а главное талантливо. Пусть въ ней много условнаго, пусть ея герои — натуры несложныя, но пьеса волнуетъ, она говоритъ сердцу и успѣхъ ея понятенъ.

Грѣшная мать, маркиза де Круа-Фонтенъ (г-жа Сюзанна Ментъ) растратила почти все состояніе опекаемой ею несовершеннолѣтней дочери, Раймонды (г-жа Маргарита Парвиль) и намѣрена выдать ее замужъ за мелкаго негодяя Жербье (г. Лорренъ), который признаетъ всѣ дутые счета маркизы и замаскируетъ ея хищенія. Раймонда же любитъ благороднаго Жильберта Риверса (г. Лакруа—дебютантъ), который отвѣчаетъ ей взаимностью. Имъ помогаетъ старый мужъ маркизы (г. Мори), покрывшій нѣкогда ея дѣвическій «грѣхъ», и все кончается благополучно, свадьбой любящей четы, а маркизѣ прощаютъ ея растрату.

Блестяще написана и сыграна драматическая сцена между Раймондой и ея вотчимомъ, который, подъ вліяніемъ чарующей личности дѣвушки, вдругъ прозрѣваетъ, стыдится самого себя, продавшаго свое имя и свою

честь и дѣлается новымъ человѣкомъ. Драма осложнена еще любовью маркизы къ жениху дочери.

Другія роли играли: г-жи Шелеръ, Эти, Дестрелль, Деме, Розе, Жирарденъ, Лорси, г.г. Бруэттъ, Казалисъ, Беръ, Лафоре, Ферни, Терье, Ферваль, Сенъ-Бонне, Коленъ, Поль Роберъ, Леонъ, Мюффа, Брюно и Перре.

Пьесу играли затѣмъ 23, 25 и 26 октября.

27 октября давали фарсъ въ 3 д. г. Колюса, игранный впервые въ парижскомъ «Буффѣ» 29 января 1909 г.—«4 fois 7=28» («4×7=28»). Пьеса написана на тему о предполагающемся разводѣ, изъ за пустяковъ, любящей супружеской четы, причемъ разводъ, въ концѣ концовъ, отмѣняется трогательнымъ примиреніемъ. На этомъ фонѣ авторъ даетъ рядъ забавныхъ сценокъ, между прочимъ, показываетъ просыпающуюся въ мужѣ ревность къ женѣ, съ которой онъ хочетъ разойтись. Въ пьесѣ любопытна роль тещи, въ отличіе отъ шаблоннаго типа, являющейся ангеломъ-примирителемъ.

Мужа и жену играли г. Терье и г-жи Доссмонъ, тещу—г-жа Эти, нахальнаго и смѣшного ловеласа—г. Казалисъ.

Другія роли исполняли: г-жи Розе, Деме, Жирарденъ, Массаръ, Дево и Дюроше, г.г. Лорренъ, Лакруа, Лафоре, Сенъ-Бонне, Мюффа, Ферваль, Поль Роберъ, Ферни, Брюно, Леонъ.

Для начала шла старая одноактная комедія Бертона (m-r Pierre Berton) «Les jurons de Cadillac», въ исполненіи г-жи Шелеръ, г.г. Бруэтта и Перре.

Спектакль повторялся 28, 30 октября и 1 ноября.

3 ноября въ первый разъ играли пьесу изъ репертуара парижскаго театра «Porte S-t Martin», драму въ 4 д. Анри Батайля (m-r Henry Bataille), «L'enfant de l'amour», извѣстную въ русскомъ переводѣ—«Дитя любви», по постановкѣ ея театромъ г. Незлобина. Это опять мелодрама.

Ліана д'Орланъ (г-жа Сюзанна Ментъ)—17 лѣтъ живетъ честно и дружно съ виднымъ чиновникомъ, Ранцемъ (г. Беръ). У нея, отъ грѣха ея юности—взрослый сынъ, Морисъ (г. Коленъ), котораго она стыдится, при-

нимаетъ украдкой, хотя и любитъ, но не глубоко, если юноша воспитанъ въ благородныхъ принципахъ, то этимъ онъ обязанъ не матери, а старому преданному слугѣ (г. Бруэттъ). Ранца назначаютъ министромъ и онъ находитъ нужнымъ разорвать съ Ліаной. Но тутъ Морисъ вступается за мать, пытается запугать Ранца, угрожаетъ ему разоблаченіями какихъ-то его служебныхъ ошибокъ, похищаетъ даже дочь Ранца, Нелли (г-жа Парвилль) отъ перваго брака, влюбленную въ Мориса, причемъ рыцарски не пользуется ея чувствомъ. Но Ранцъ непреклоненъ и только когда Морисъ, оставивъ угрозы, обращается къ сердцу Ранца и выказываетъ всю силу своей любви къ матери, въ чиновникѣ-карьеристѣ пробуждается чувство долга и онъ женится на Ліанѣ, а Мориса посылаютъ въ далекую колонію, чтобы не компрометировать чету. Мать легко разстается съ сыномъ, но въ горѣ его утѣшаетъ ѣдущая съ нимъ любящая гризеточка Алина (г-жа Доссмонъ).

Другія роли играли: г-жи Розе, Дестрелль, Деме, Шелеръ, Лорси, Жирарденъ, Дево, Дюроше, Массаръ, г.г. Казалисъ, Мори, Лафоре, Ферни, Поль Роберъ, Терье, Ферваль, Леонъ, Брюно, Перре, Мюффа, Римо.

Пьеса повторялась 4, 6 и 8 ноября.

14 ноября, для учащейся молодежи, данъ былъ, по случаю Царскаго дня, утренній спектакль: представлена была классическая комедія въ 5 д. Мольера—«Le bourgeois gentilhomme» («Мѣщанинъ во дворянствѣ»), при участіи, въ главной роли Журдена—г. Мюффа и въ роли служанки Николь г-жи Лорси.

Другія роли исполняли: г-жи Деме, Эти, Дестрелль, Розе и г.г. Лакруа, Коленъ, Ферни, Лафоре, Сенъ-Бонне, Беръ, Лорренъ, Поль Роберъ, Ферваль, Леонъ и Брюно.

10, 11, 13 и 15 ноября шла пьеса изъ репертуара парижскаго театра «Пале-Рояль»—комедія въ 4 д. г.г. Коттанъ и Веберъ (m-rs Victor de Cottens et Pierre Veber)—«L'elu des femmes» («Женскій избранникъ»).

Пьеса является злою сатирою на выборную агитацію. Кандидатъ въ депутаты графъ де Безанъ (г. Казалисъ) рѣшаетъ пройти въ депутаты женскими голосами; онъ сумѣлъ блестящими пріемами очаровать свою округу,

особенно дамъ, но запутывается въ предвыборныхъ махинаціяхъ. Только благодаря помощи своей любовницы Алліетъ де Васъ (г-жа Доссмонъ), онъ проходитъ въ депутаты, но ей приходится искать новаго покровителя, такъ какъ графъ женится на дочери своего конкуррента по выборамъ (г. Лорренъ), и Алліетъ, скомпрометировавшая ради графа этого конкуррента, устраивается при немъ, уступивъ графа Маделенѣ (г-жа Парвилль). Любопытны сцены «выборнаго» пріема у графа; очень смѣшна сцена, когда графъ говоритъ, по подсунутой запискѣ, программную рѣчь чужой партіи.

17, 18, 21 и 22 ноября состоялись представленія новой пьесы (премьера въ парижскомъ «Буффѣ»—20 февраля 1910 г.)—«Gaby» (имя героини пьесы), въ 4 д. Пьеса написана авторомъ, г. Турнеромъ (m-r Georges Thurner), въ сентиментальныхъ тонахъ и дышетъ высокой моралью.

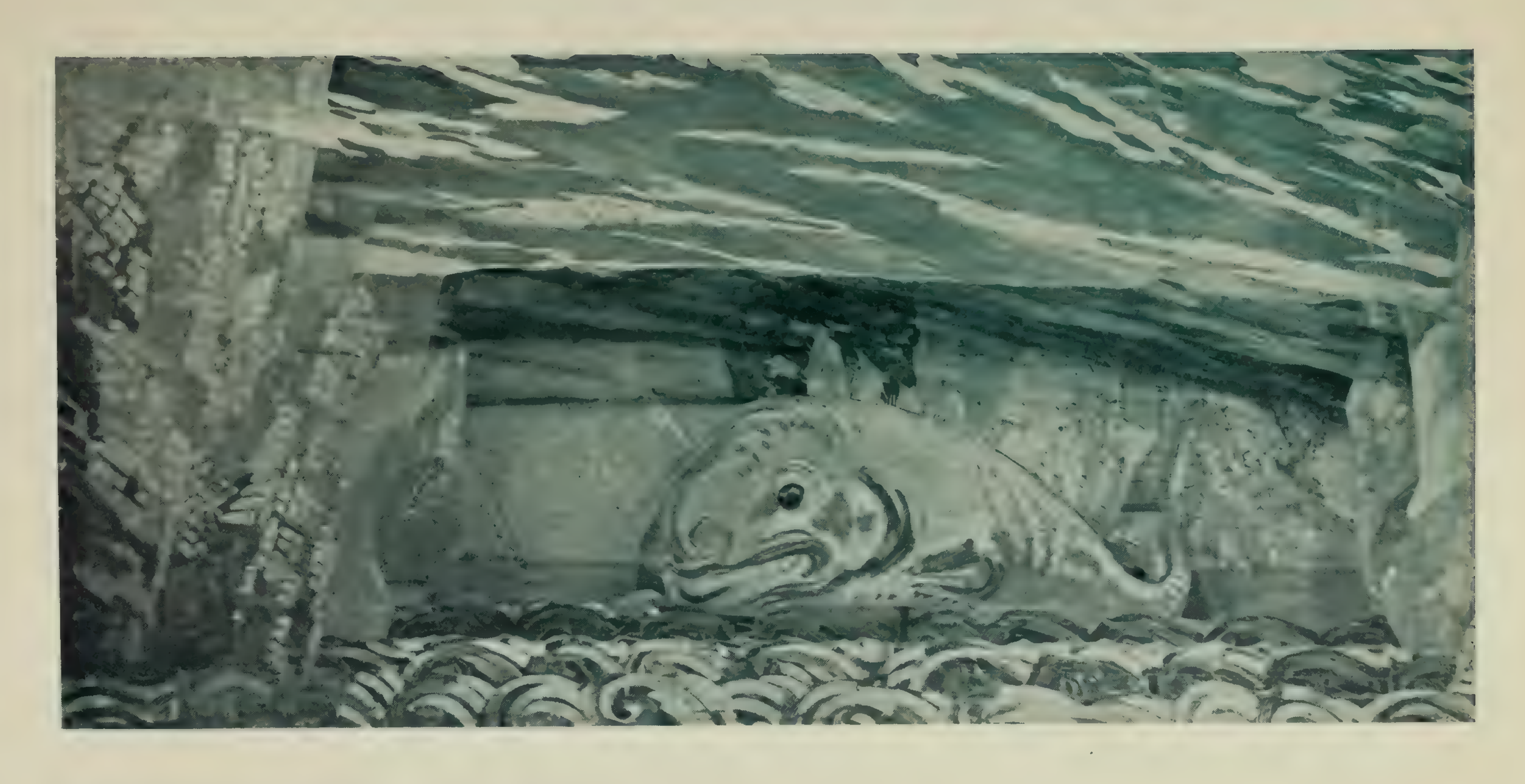
Красавица Габи (г-жа Сюзанна Ментъ) вышла «по разсудку» за простодушнаго, грубоватаго, но честнѣйшаго и любящаго ее до самозабвенія фабриканта Ронде (г. Бруэттъ). Она влюбляется въ молодого врача Жана Сегена (г. Коленъ) и готова бѣжать съ нимъ. Ронде, замѣтившій нервность жены, совѣтуется съ Жаномъ, и тотъ убѣждается, какъ дорогъ человѣку, котораго онъ собирается обмануть, семейный очагъ, безъ котораго для Ронде нѣтъ жизни. Жанъ, а также и Габи, подслушавшая разговоръ, тронуты чувствомъ Ронде и рѣшаются побороть свою страсть.

Другія роли играли: г-жи Шелеръ, Деме, Жирарденъ, Массаръ, маленькая Поллетъ (дочь Ронде), г.г. Мори, Маріе де Лиль, Мюффа, Лафоре и Ферваль.

Для начала шла одноактная пьеса г. Марте (m-r Jean Martet)—«Les ingrats» («Неблагодарные»), при участіи г-жъ Лорси, Эти, Доссмонъ и Дюроше, г.г. Сенъ-Бонне, Казалисъ и Беръ.

24, 25, 27 и 29 ноября давали новую веселую комедію въ 3 д., г. Бернара (m-r Tristan Bernard), идущую и на русскихъ сценахъ—«Le petit café» («Маленькое кафе»), впервые увидѣвшую свѣтъ рампы въ парижскомъ театрѣ «Пале-Рояль» 12 октября 1911 г.

Это изящная остроумная вещица, въ которой авторъ съ большимъ юморомъ показываетъ, какъ наказываетъ судьба алчность.



БАЛЕТЪ «КОНЕКЪ ГОРБУНОКЪ», НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.
БЕРЕГЪ МОРЯ-ОКЕАНА. ДЕКОРАЦІЯ К. А. КОРОВИНА.

Хозяинъ кафе—Филиберъ (г. Бруэттъ) узнаетъ, что его «garçon»—Альберъ (г. Террье) получилъ наслѣдство въ 800 тысячъ франковъ, и затѣваетъ аферу. Ничего не знающему Альберу хозяинъ предлагаетъ контрактъ на 20 лѣтъ съ большимъ жалованьемъ (5000 франковъ въ годъ) и съ неустойкой, въ случаѣ ухода до срока въ 200 тысячъ франковъ. Филиберъ убѣжденъ, что богатый наслѣдникъ не захочетъ быть лакеемъ и заплотитъ неустойку. Но Альберъ рѣшаетъ перехитрить и, получивъ наслѣдство, продолжаетъ службу, не заговаривая объ уходѣ. Положеніе разрѣшается тѣмъ, что Альберъ влюбляется въ дочь Филибера (г-жа Парвиль) и женится на ней, а зятя своего хозяинъ, конечно, освобождаетъ отъ контракта и безъ неустойки. Въ пьесѣ превосходно изображено отчаянье Филибера, когда наживается не онъ, а Альберъ.

Другія роли играли: г-жи Дестрелль, Эти, Доссмонъ, Шелеръ, Деме, Брійль, Розе, Лорси, Жирарденъ, Массаръ, Дюроше, г.г. Лорренъ, Казалисъ, Мори, Ферни, Сенъ-Бонне, Маріе де Лиль, Беръ, Коленъ, Лакруа, Мюффа, Поль Роберъ, Ферваль, Леонъ, Перре и Брюно.

1, 2, 3, 4 и 6 декабря состоялась первая гастроль превосходнаго артиста г. де-Фероди (m-r Maurice de Feraudy) изъ «Comédie française», пріѣзжающаго въ С.-Петербургъ уже третій разъ. Давали комедію въ 3 д. Бернштейна—«Le marché» («Сдѣлка»), которая шла у насъ ранѣе.

Въ ней г. де-Фероди играетъ роль разбогатѣвшаго простолюдина—конюха Фору, который любитъ свѣтскую красавицу, Жермену Сертье (г-жа Сюзанна Ментъ) и спасаетъ ея мужа отъ краха, надѣясь возбудить къ себѣ любовь со стороны Жермены; послѣдняя ранѣе, тоже для спасенія легкомысленнаго мужа (г. Маріе де-Лиль) отъ раззоренія, сошлась съ графомъ де Прансе (г. Беръ), обѣщавшаго Сертье мѣсто, но не исполнившаго обѣщанія. На Жермену мѣтитъ еще богатый мебельщикъ Лекенъ (г. Казалисъ); словомъ, авторъ рисуетъ безпощадную «охоту на женщину» и показываетъ, какъ даже порядочная женщина, силою таковыхъ обстоятельствъ, идетъ по рукамъ, заключая позорныя «сдѣлки».

Другія роли играли: г-жа Эти и гг. Лакруа и Ферни.

Для начала шла пьеса въ 1 д. соч. г. де-Бассо (m-r Elie de Bassau)—«Les mines de ganneffontaine», въ исполненіи г-жъ Парвилль, Шелеръ Кенвиль и гг. Лорренъ, Террье, Сенъ-Бонне, Коленъ, Мюффа, Лафоре, Поль-Роберъ, Ферваль и Брюно.

6-го декабря, днемъ, по случаю Царскаго дня, для учащейся молодежи повторили въ 5-й разъ пьесу «Gaby», г. Турнера.

8, 9, 11 и 13 декабря возобновили для г. де-Фероди старую извѣстную пьесу въ 4 д. Пальерона (m-r Edouard Pailleron)—«Les cabotins», характеризующую артистическую и литературную богему въ ея отрицательныхъ проявленіяхъ. Гастролеръ великолѣпно играетъ пройдоху-журналиста Пегомаса. Въ пьесѣ играли: г-жи Ментъ, Шелеръ, Деме, Дестрелль, Розе, Парвилль, Лорси, Брійль и др., гг. Мори, Беръ, Бруэттъ, де-Лиль, Терье, Ферни, Казалисъ, Коленъ, Лорренъ, Лакруа, Мюффа и др.

15, 16, 18 и 20 декабря возобновили старый фарсъ въ 3 д. гг. Блюма и Тоше (m-r Ernest Blum et Raoul Toché)—«Le parfum», шедшій когда-то на Михайловской сценѣ съ г-жей Дорвилль и г. Иттемансомъ, а затѣмъ на русской сценѣ съ г-жей Варламовой и покойнымъ Ленни, подъ заглавіемъ «Ночь г-жи Монтессонъ».

Вся соль фарса—въ томъ, что жена ученаго химика, въ отсутствіи мужа провела съ кѣмъ-то, пробравшимся въ ея спальню, ночь, а съ кѣмъ—неизвѣстно. Оказывается, что это былъ самъ профессоръ, но и жена, и мужъ ночью не узнали другъ друга и оба считали себѣ согрѣшившими.

Вмѣстѣ съ «Le Parfum» шла двухъ-актная пьеса г. Море (m-r Max Morey)—«Monsieur Lambert, marchand de tableaux», изображающая неудачное мошенничество на фонѣ рулеточнаго азарта въ Монте-Карло, съ забавными qui-pro quo.

Въ первой пьесѣ играли г-жи Эти, Лорси, гг. Бруэттъ, Казалисъ, Лорренъ, Сенъ-Бонне и Терье, а во второй—г-жи Жирарденъ, Шелеръ, гг. Коленъ, Лафоре, Ферни, Ферваль и Поль Роберъ.

22, 23, 26 и 27 декабря шла извѣстная мелодрама г. Батайля—«La

femme X...» («Неизвѣстная»), шедшая на русскомъ языкѣ въ Народномъ домѣ и въ провинціи.

Пьеса кончается эффектной картиной засѣданія суда, гдѣ сынъ, не зная, кого онъ защищаетъ, говоритъ рѣчь въ оправданіе своей несчастной, грѣшной матери и драма завершается потрясающей сценой, когда мать и сынъ узнаютъ другъ друга. Вся пьеса написана ярко и изобилуетъ жуткими и трогательными сценами, давая благодарный матеріалъ исполнителямъ.

Главныя роли матери и сына играли г-жа Ментъ и г. Коленъ. Другія роли исполняли: г-жи Эти, Шелеръ, Парвилль, Доссмонъ и др. и гг. Мори, Казалисъ, Беръ, Маріе де-Лиль и др.

29 и 30 декабря 1912 г. и 1 января 1913 г. шла новая пьеса, впервые поставленная въ парижскомъ театрѣ «Атене» 22 февраля 1912 г.,—ком. въ 3 д., соч. г. Круассе (m-r Francis de Croisset) «Le coeur dispose» («Рѣшаетъ сердце»).

Авторъ показываетъ охоту за приданымъ. Жениться на барышнѣ милліонершѣ, Еленѣ Шарвилль (г-жа Деме) хотятъ темный дѣлецъ баронъ Узье (г. Беръ) и энергичный умный юноша Роберъ Леваньтье (г. Коленъ). Но послѣдній, сначала мечтавшій жениться на красивой дѣвушкѣ съ приданымъ для того, чтобы создать большое дѣло, въ концѣ концовъ влюбляется въ нее и признается въ своихъ корыстныхъ вначалѣ планахъ, открывая ей глаза и на низость Узье. Отецъ Елены отказываетъ Роберу; тотъ и самъ чувствуетъ, что долженъ уѣхать, но Елена чутко поняла совершившееся въ его душѣ, и зритель чувствуетъ, что Роберъ вернется, а Елена станетъ его счастливой женой.

Въ пьесѣ играли: г-жи Эти, Шелеръ, Брійль, Дестрелль, Лорси, Дюроше, Жирарденъ, Дево, маленькая Полеттъ, гг. Ферни, Бруэттъ, Казалисъ, Лакруа, Лорренъ, Терье и др.

2-го января повторили опять «Gaby» и «Les ingrats».

4, 6, 8 и 10 января 1913 года давалась извѣстная въ переводахъ и шедшая на русскихъ сценахъ пьеса въ 4 д. Батайля—«La vierge folle», для гастроли г-жи Роджерсъ (M-me Henriette Roggers), которая играетъ роль жены,

любящей своего мужа (г. Маріе де-Лиль) до такого самопожертвованія, что помогаетъ этому мужу сойтись съ любимой имъ дѣвушкой (г-жа Доссмонъ).

Другія роли исполняли: г-жи Шелеръ, Розе, Жирарденъ, гг. Мори, Беръ, Лакруа, Терье и др.

12, 13, 14, 15 и 17-го, опять для гастроли г-жи Роджерсъ, возобновили извѣстную пьесу въ 3 д. Кистемекера (m-r Henry Kistemaeckers) «La flambée» («Погибшая»).

Пьеса изобилуетъ драматическими сценами. Г-жа Роджерсъ играетъ роль жены раззорившагося, запутавшагося въ долгахъ ради жены, полковника Фельдта (г. Беръ). Банкиръ Глогоу (г. Казалисъ) предлагалъ ему уплату долговъ за продажу военнаго секрета. Но Фельдтъ—не измѣнникъ и въ ярости онъ убиваетъ банкира. Намѣревавшаяся бросить мужа Монина, узнавъ о его поступкѣ, вмѣстѣ съ любящимъ ее Марселемъ Бокуръ (г. Коленъ), спасаютъ Фельдта, уничтожая слѣды преступленія, и Монина чувствуетъ, что любитъ только мужа.

Другія роли въ пьесѣ играли: г-жи Шелеръ, Доссмонъ, Лорси, гг. Лорренъ, Мори, Маріе де-Лиль и др.

14 января повторили пьесу г. де-Круассе—«Le coeur dispose».

19, 20, 22 и 24 января играли извѣстный фарсъ въ 3 д. гг. Геннекена и Вебера (m-r Maurice Hennequin и Pierre Veber) «Tais-toi, mon coeur» («Сердце, молчи!»), извѣстный по русскимъ фарсовымъ сценамъ. Главныя роли Пиноша (тартюффа-профессора, въ семьѣ считающагося образцомъ морали, а на сторонѣ—ведущаго интрижку) и Савиньена (юношу, увлеченнаго идеей спасенія падшихъ женщинъ) играли гг. Бруэттъ и Террье и смѣшили до упаду въ забавныхъ коллизіяхъ пьесы.

Другія роли исполняли: г-жи Доссмонъ, Эти, Деме, Парвилль, Розе, Дестрелль, Ларси, Дюроше, гг. Лорренъ, Казалисъ, Сенъ-Бонне, Ферни, Лафоре и др.

26, 27, 29 и 31 января возобновили шедшую уже ранѣе на Михайловской сценѣ пьесу въ 4 д. по роману Бальзака, соч. г. Фабра (m-r Emile Fabre)—«La rabouilleuse» («Хищница»).

Играли въ ней: г-жи Ментъ, Шелеръ. Эти, Дево, гг. Беръ, Бруэттъ, Коленъ, Лорренъ, Терье, Казались, Мори, Маріе де-Лиль, Лакруа и др.

2, 3, 5 и 7 февраля шла новая пьеса въ 3 д. гг. Дьедонне и Обри (m-rs Robert Dieudonné et Raoul Aubry)—«Messieurs les ronds de cuir» (г-да чиновники, или «сидящіе на кожаныхъ подушкахъ»), впервые шедшая 4 октября 1911 г. на сценѣ парижскаго театра «Амбигю». Это сатира на французскую бюрократію, ничего не дѣлающую, недобросовѣстную. Картинки департаментскихъ нравовъ, царящіе за дверями присутствій, флиртъ, протекція, кумовство обрисованы очень забавно и мѣтко.

Играли въ пьесѣ г-жи Доссмонъ, Жирарденъ, гг. Казалисъ, Терье, Лорренъ, Бруэттъ и др.

Кромѣ названной пьесы, давали еще двухъ-актную пьесу г. Виктора Маргеритъ (m-r Victor Marguerite)—«L'imprévu» («Непредвидѣнное»), изъ репертуара «Comédie Française».

На свиданьи съ любовникомъ (г. Лакруа) умираетъ невѣрная жена (г-жа Деме). Мужъ около ея трупа убѣждается, что давно любитъ присутствующую при ужасной сценѣ подругу жены (г-жа Ментъ), которая беретъ на себя вину покойной. Все къ лучшему. Пьеса является инсценированнымъ эпизодомъ уголовной хроники и психологическое ея содержаніе небогато.

9, 10, 12 и 14 февраля ставили старую пьесу въ 4 д., соч., г. Донне (m-r Maurice Donnay), шедшую впервые въ Парижѣ на сценѣ «Водевиля» еще въ 1897 г.—«La douloureuse» («Скорбный путь»).

Пьесу вѣрнѣе было-бы назвать «Испытаніе». Испытывается серьезность любви скульптора Филиппа Лодерти (г. Беръ) къ Еленѣ Ардонъ (г-жа Ментъ). Онъ не можетъ примириться съ внѣбрачнымъ ребенкомъ Елены, которую онъ зналъ, какъ бездѣтную вдову. Самъ весьма легко уступившій порыву страсти, уже послѣ того, какъ сталъ женихомъ Елены и зашедшій далеко съ ея подругой (г-жа Доссмонъ), онъ по мужски не прощаетъ Еленѣ ея дѣвическаго «грѣха». Но, разставшись на время съ Еленой, онъ сознаетъ свою неправоту. Елена пріѣзжаетъ къ нему и дѣлаетъ такое испытаніе: она объявляетъ Филиппу, что ради него отослала далеко

и навсегда своего мальчика. Она трепещетъ, ожидая, что скажетъ Филиппъ, но онъ выдерживаетъ «испытаніе»; онъ требуетъ, чтобъ ребенокъ жилъ съ ними; говоритъ, что будетъ любить его, какъ родного сына. Елена тогда объясняетъ ему свою невинную ложь. «Скорбный путь» оконченъ. Впереди—счастье.

Играли въ пьесѣ—г-жи Шелеръ, Деме, Дестрелль, Эти, Феррьеръ, Кенвелль и др., гг. Коленъ, Бруэттъ, Терье, Мори, Лорренъ, Лакруа, Маріе де-Лиль и др.

16, 17, 19 и 20 поставили пьесу въ 3 д. г. Никодеми (m-r Dario Niccodémi), впервые шедшую 17 марта 1912 г. въ парижскомъ театрѣ Режанъ,—«L'aigrette» («Эгретка»).

На сценѣ двѣ семьи—обѣднѣвшая графиня Сенъ-Сервонъ (г-жа Шелеръ) съ сыномъ Анри (г. Коленъ) и богатый биржевой дѣлецъ Лебланъ (г. Беръ) съ красавицей женой, Сюзанной (г-жа Ментъ). Сюзанна и Анри любятъ другъ друга, а алчная графиня выманиваетъ понемногу, безъ вѣдома Анри, у Сюзанны деньги. Лебланъ узнаетъ о связи жены и о ея большихъ тратахъ и бросаетъ въ лицо Анри оскорбительное слово «альфонсъ». Тотъ клянется, провѣривъ дѣло, убить или Леблана, или себя. Мать сознается Анри въ своихъ вымогательствахъ у Сюзанны и отдаетъ сыну единственное ихъ богатство—фамильную «эгретку». Анри въ отчаяньи. Но Сюзанна предлагаетъ ему уйти на новую, трудовую жизнь, забывъ о былой праздной жизни на чужія деньги.

Другія роли играли: г-жи Эти, Доссмонъ, Деме, Парвилль, Жирарденъ, гг. Лорренъ, Бруэттъ, Терье, Лакруа, Казались, Маріе де-Лиль и др.

18 февраля повторили «La femme X...», Батайля.

20-го февраля, въ 1 ч. дня, для учащейся молодежи повторили «Le coeur dispose», г. Круассе.

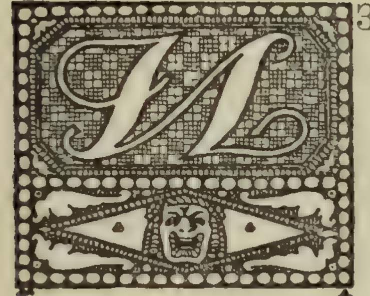
22 февраля повторили «Le zébre», гг. Армона и Нансе и «Les goujons», г. Беньера.

23 февраля возобновили «L'enfant de l'amour» г. Батайля.

Сезонъ закрылся 24-го февраля повтореніемъ фарса г. Геннекена и Вебера—«Tais-toi mon coeur»!

НѢМЕЦКІЯ ГАСТРОЛИ ТРУППЫ Ф. БОКА.

Л. ВАСИЛЕВСКАГО.



ИЗДАВНА ужъ такъ повелось, что великопостные нѣмецкіе спектакли труппы Ф. Бока состоятъ изъ двухъ несхожихъ между собой и неравноцѣнныхъ частей: первыя недѣли сезона отдаются серьезной драмѣ и высокой комедіи, вторыя—легкому непретенціозному водевилю почти фарсоваго оттѣнка. Существенно понижается во вторую половину гастролей и артистическій уровень исполненія; болѣе формальной становится режиссура.

Въ нынѣшнемъ году эта традиціонная разница между началомъ и концомъ сезона была особенно разительна: на пятую и шестую недѣли поста гастроли лишились такого колосса, какъ Эрнстъ Поссартъ. Его моя замѣтка не коснется, ибо Поссартовскіе спектакли уже разсмотрѣны въ предыдущемъ выпускѣ «Ежегодника» [1]).

Было бы несправедливо не отмѣтить также талантливаго артиста (и режиссера) Фридриха Базиля, уже не въ первый разъ пріѣзжавшаго теперь въ Петербургъ, но по настоящему показавшаго свое дарованіе только въ этотъ пріѣздъ свой.

Блескъ Э. Поссарта до извѣстной степени затмевалъ его, но все-же его «Другъ Фрицъ» въ одноименной комедіи Эркмана-Шатріана это — созданіе истиннаго художника сцены, умѣющаго нащупать интимное въ поверхностно очерченной фигурѣ и тронуть сердце зрителя очень немудренымъ. въ сущности, текстомъ роли.

Самъ геніальный Поссартъ и на прощальномъ своемъ бенефисѣ и въ личной бесѣдѣ со мной съ большимъ уваженіемъ отзывался о талантѣ Фридриха Базиля (Базиль — его ученикъ), и отсутствіе этого артиста,

---

[1]) Ст. Ю. Слонимскій въ вып. III.

уѣхавшаго вмѣстѣ съ Поссартомъ, сдѣлало вторую половину нѣмецкаго сезона еще болѣе ординарной.

Спектакли на пятой недѣлѣ открылись (25 марта) оригинальной по конструкціи «игрой» въ 4 картинахъ «Das Märchen vom Wolf» Франца Мольнара.

У венгерскаго драматурга, одинаково популярнаго сейчасъ на Дунаѣ и на Шпрее, всегда замѣчается склонность къ необычайному сюжету, къ экстравагантной завязкѣ; при не особенно придирчивомъ отношеніи, его пьесы нравятся, или, по крайней мѣрѣ, держатъ зрителя въ напряженіи, не даютъ ему скучать.

У насъ хорошо знаютъ и любятъ, главнымъ образомъ, его «Чорта», въ стилѣ парадоксальнаго Шоу задуманную сатиру на современное общество салоновъ. Сказка же «О волкѣ», поставленная у Бока, хотя и имѣется на русскомъ языкѣ, у насъ не прививается почему-то. Между тѣмъ, эта комедія въ высшей степени способна «épater» средняго зрителя.

Есть безспорная трогательность и красивый лиризмъ въ подходѣ къ пьесѣ. «Сказку о волкѣ» разсказываетъ отецъ своему засыпающему мальчику. Волки—это безсердечные донъ-Жуаны, подкарауливающіе на всѣхъ путяхъ жизни его жену, красавицу Вильму, которую онъ безумно ревнуетъ къ ея прошлому; эта ревность загорѣлась послѣ ничтожной сцены въ ресторанѣ, которой открывается пьеса.

Въ эффектно и свѣжо инсценированномъ рядѣ картинъ сновидѣнія передъ Вильмой появляется одинъ изъ подобныхъ «волковъ», который послѣдовательно принимаетъ различные образы, — то блестящаго военнаго, то дипломата, то знаменитаго пѣвца, то, наконецъ, наглаго лакея. Между прочимъ, роль этого вѣчно мѣняющаго свой обликъ Протея чрезвычайно трудна какъ техническая задача перевоплощенія, и новый для Петербурга артистъ г. Густавъ Вальдау, блестяще исполнившій эту задачу, показалъ здѣсь «tour de force» сценическаго перевоплощенія.

Интересная завязка пьесы испорчена въ началѣ слишкомъ растянутыми сценами сна, а въ послѣдней картинѣ — неожиданностью слишкомъ благо-



БАЛЕТЪ «КОНЕКЪ ГОРБУНОКЪ», НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.
ПОДВОДНОЕ ЦАРСТВО. ДЕКОРАЦІЯ К. А. КОРОВИНА.

получнаго и будничнаго финала. Исполненіе же пьесы было до самаго конца ровное и обдуманное — это вѣдь «spécialité de la maison» у труппы Ф. Бока. Въ нѣкоторыхъ сценахъ сна въ исполненіи были даже яркость и напряженность.

Кромѣ уже отмѣченнаго г. Вальдау, очень искуснаго въ своей «трансформистской» роли, съ выгодной стороны зарекомендовалъ себя г. Вальтеръ Дизингъ въ качествѣ ревнивца-мужа и г-жа Ида Вюстъ въ роли Вильмы. Послѣдніе два дебютанта—тактичные и интеллигентные артисты, обладающіе наблюдательностью и опытомъ.

Въ комедіи Мольнара открылъ, такъ сказать, серію безукоризненныхъ «молодыхъ людей съ проборомъ» г. Сарновъ; его спеціальностью въ теченіе большинства пьесъ сезона были нѣмецкіе поручики съ моноклемъ и франты, — категорія, которая очень удается артисту. Но замѣнить г. Л. Беттхера, который въ прежніе года велъ это амплуа въ спектакляхъ Ф. Бока, артистъ не можетъ.

Слѣдующимъ спектаклемъ (28 марта) прошла новая пьеса Германа Зудермана «Der gute Ruf», — самая существенная изъ постановокъ этого сезона, — хотя больше, впрочемъ, въ силу имени автора, чѣмъ достоинствъ самой пьесы.

Германъ Зудерманъ никогда не былъ крупнымъ поэтомъ и въ частности, выдающимся драматургомъ, но послѣдніе годы стали періодомъ уже очевиднаго для всѣхъ и безнадежнаго упадка его творчества.

Напыщенный «Нищій изъ Сиракузъ», слащавыя «Дѣти берега» и вообще всѣ его послѣднія вещи такъ разочаровали нѣмецкую публику, что для нея истинной отрадой явилась эта комедія изъ современной жизни: здѣсь Зудерманъ гораздо больше «у себя дома», и потому «Gute Ruf», если и не вышла яркой, замѣтной пьесой, то, во всякомъ случаѣ, оказалась не скучной и въ репертуарѣ пріемлемой.

Сама по себѣ она не хуже и не лучше того, что пишетъ всякій опытный и обладающій вкусомъ драматургъ, и опредѣленно слабый пунктъ пьесы—въ ея «идейномъ» содержаніи: авторъ неудачно обличаетъ аристо-

кратическое общество въ лицемѣрности и незаслуженности раздаваемыхъ имъ репутацій.

Комедія рисуетъ уголокъ чопорнаго «Западнаго» Берлина — Kurfürstendamm. Жена богатаго промышленника, Карла Вейсеггеръ считается безупречной женой и дамой свѣта, тогда какъ у нея тайная связь съ Максомъ Термелленомъ; напротивъ, о ея подругѣ дѣтства баронессѣ Дорритъ Танна, по натурѣ открытой, довѣрчивой, немножко легкомысленной, но внутренно вполнѣ безупречной особѣ, ходятъ различные неблаговидные слухи.

По просьбѣ Карлы, Дорритъ беретъ на себя роль ширмы для «свѣта»— вѣдь ея репутація все равно уже испорчена,—и устраиваетъ у себя свиданія Клары съ Максомъ. Но у мужа Клары возникаютъ подозрѣнія, она даже беретъ на себя эту связь подруги.

Послѣ ряда столкновеній и борьбы великодушій Дорритъ спасаетъ честь дома Вейсеггеровъ и въ этотъ аристократическій домъ, отъ котораго ей только-что было отказано, она входитъ по парадной лѣстницѣ, открыто, съ почетомъ и съ торжествомъ.

Большой опытъ Зудермана и знаніе сцены сглаживаютъ поверхностность нарисованной картины нравовъ, блѣдность ея обличенія, нехарактерность героевъ (героини и здѣсь, какъ всегда, удачнѣе выписаны у Зудермана) и главное, мелкость, даже мѣщанство основной мысли пьесы.

Впрочемъ, ея сценическій матеріалъ мѣстами свѣжъ и любопытенъ. Такъ, содержательна фигура Дорритъ, и въ ея изображеніи г-жа Вюстъ очень удачно избѣжала опасности быть слащавой.

Это была просто безпечная, легко смотрящая на вещи натура, которой въ то же время никогда не измѣняетъ чувство женской гордости. Счастливая внѣшность, разнообразный текстъ, убѣдительныя интонаціи— съ этими данными артистка безъ труда, конечно, справилась съ своей задачей.

Прилична и г-жа Шлюттеръ (Карла), такъ что кардинальная сцена объясненія двухъ женщинъ (III актъ) произвела впечатлѣніе. Вѣренъ своей «спеціальности» г. Сарновъ въ роли Макса—оригинальной смѣси пылкаго

влюбленнаго и blasé. Выдержанные Вейсеггеръ, баронъ Танна и Термелленъ-отецъ у гг. Зенгера, Вальдау и Дизинга.

Въ небольшой роли невѣсты Макса Термелена г-жа Глазель удивляла своимъ костюмомъ, почему-то подчеркнуто темнымъ, какъ бы что-то оплакивающимъ, — не рано ли это для невѣсты, хотя бы и узнавшей только-что непріятныя вещи про своего жениха?

Мнѣ случилось въ началѣ нынѣшняго года быть на премьерѣ Зудермановской комедіи въ «Deutsches Schauspielhaus» въ Берлинѣ; это далеко не первоклассный театръ ни по репертуару, ни по уровню труппы, ни по режиссурѣ. Странно, поэтому, и непріятно было убѣдиться въ томъ, что у насъ въ Михайловскомъ театрѣ постановка (г. Велиша) во всѣхъ мизансценахъ цѣликомъ, до мелочей повторяетъ берлинскую постановку: служить образцомъ эта послѣдняя не можетъ, да и вообще копированіе для постановки на сценѣ петербургскаго театра нѣсколько обидно для нашего эстетическаго достоинства.

Шедшая въ началѣ спектакля одноактная комедія Мюллера «Mittwoch» — слегка растянутый, но забавный водевиль о любовномъ свиданіи послѣ маскарада: маска вспоминаетъ, что сегодня среда, — день, когда ей ничто не удается, и прерываетъ свиданіе. Пустячокъ весело и оживленно разыграли г-жи Шлюттеръ, Яйда и Вальдау.

Комедія Фридриха Шентана и Рудольфа Пресбера «Der Retter in der Not» (въ воскресенье, 31 марта) написана сразу на двѣ темы, изъ которыхъ каждая уже широко использована многими нѣмецкими драматургами: присяжные нѣмецкіе увеселители вывели, съ одной стороны, бытъ и нравы захолустной нѣмецкой гимназіи, а съ другой — романическія приключенія главы крошечнаго нѣмецкаго государства.

Сближеніе міра педагоговъ съ міромъ двора и его тайнъ вышло довольно искусственнымъ. Въ заплѣсневѣлую тинистую жизнь гимназіи съ ея чопорностью, филистерствомъ и смѣшной ограниченностью врывается взбалмошная, сохранившая вульгарныя черты своего дѣтства «баронесса» Леопольдина Линденгайнъ, дочь пекаря; ея титулъ — награда за тайную благосклонность къ герцогу.

Своего сына, плодъ связи съ герцогомъ, она хочетъ опредѣлить въ гимназію, и въ мірѣ людей въ футлярѣ ея намѣреніе подымаетъ цѣлую бурю.

Какъ въ десяткахъ другихъ нѣмецкихъ пьесъ, суть водевиля сводится къ стараніямъ потушить скандалъ, грозящій маленькому герцогскому двору. Безтактность «баронессы» берется обезвредить ловкій камергеръ двора Вальбекъ, который и успѣваетъ въ этомъ, сочетая законными узами неудобную «баронессу» и «неотразимаго» Комли Гуго Магузи.

Главную женскую роль отлично играетъ г-жа Вюстъ, которая расцвѣчиваетъ безсодержательный матеріалъ пьесы прелестными по свѣжести и юмору интонаціями; не мѣшаетъ впечатлѣнію даже намѣренная густота, «нажимъ» въ рѣзкихъ движеніяхъ и размашистомъ говорѣ бывшей дочери булочника.

Представители педагогическаго міра откровенно шаржированы у автора, а актеры щедро прибавили шаржа отъ себя. Впрочемъ, есть интересные бытовые и жанровые штрихи въ игрѣ талантливаго Матанеса (директоръ Копельманъ), Конрада (проф. Марціусъ) и особенно г. Исайловича; послѣдній (членъ училищнаго совѣта Штробель) только здѣсь, почти передъ концомъ гастролей, впервые получилъ подходящую къ своимъ силамъ и яркую роль.

Одноактная комедія «Garage» (тоже Мюллера, какъ и «Mittwoch») сильно растянута, но интересна по темѣ. Свѣжо обрисованъ писатель Дональдъ Деккеръ (г. Дизингъ), который, оставшись временно безъ денегъ, передаетъ свою любовницу пріятелю, какъ сдаютъ моторъ на сохраненіе въ багажъ, а потомъ беретъ ее обратно.

Роль этого временнаго «гаража» выразительно, но безъ всякой грубости исполнилъ г. Вальдау, а роль «мотора», передаваемаго на храненіе, мягко и граціозно сыграла г-жа Глазель.

Совсѣмъ ужъ откровенный «увеселительный» характеръ имѣли двѣ послѣднія постановки.

Казалось бы, страсть нѣмецкихъ авторовъ и нѣмецкаго зрителя къ «придворнымъ» темамъ получила уже достаточное удовлетвореніе въ по-



БѢЛОВА II, ЕЛЕНА. БѢЛОВА I, АНТОНИНА. ДЛУЖНЕВСКАЯ, ФЕЛИЦАТА.
РОЖДЕСТВЕНСКАЯ, ОЛЬГА. ЗЕЕСТЪ, МАРИНА.
ПЕТРОВА I, ВѢРА. СПЕСИВЦЕВА, ОЛЬГА.

ВЫПУСКЪ ИМПЕРАТОРСКАГО ТЕАТРАЛЬНАГО УЧИЛИЩА ПО БАЛЕТНОМУ ОТДѢЛЕНІЮ ВЪ 1913 Г.

становкѣ комедій Шентана и Пресбера — но нѣтъ: въ томъ же излюбленномъ у плохихъ нѣмецкихъ авторовъ кругу вращаются и двѣ послѣднія постановки сезона «Die Kammermusik» Ильгенштейна и «Die heitere Residenz» Г. Энгеля.

Разница та, что у Игельштейна все вращается вокругъ придворной капеллы и придворной концертной залы въ замкѣ владѣтельной герцогини, а у Георга Энгеля дѣйствіе происходитъ въ веселой резиденціи какого-то миѳическаго крошечнаго герцогства.

Въ «Kammermusik» тяжеловатый нѣмецкій юморъ держится на слабости герцогини къ музыкѣ и пѣвцамъ, особенно молодымъ и неженатымъ. Если бы обнаружилось во время, что Нимейеръ женатъ и любитъ свою Гильду, то ему бы ни за что не получить ангажемента въ придворные концерты.

Но Гильду пѣвецъ выдаетъ за сестру, и на эту наивную выдумку ловится и герцогиня (г-жа Вальденъ), и влюбившійся въ нее пылкій принцъ (г. Гаррей), и даже опытный театральный интендантъ графъ Прильвицъ (Дизингъ).

Когда внезапно появляется мальчикъ, сынъ Гильды и Кимейера, и для ошеломленнаго «двора» становится ясно, что артистическая чета всѣхъ обманула, дѣло уже сдѣлано: у Нимейера въ карманѣ лежитъ продолжительный и очень выгодный новый контрактъ.

Пустяковый матеріалъ пьесы, намоминающій многое изъ репертуара того-же Бока въ прежніе годы, очень мило, хотя безъ достаточной легкости разыграли, кромѣ уже названныхъ, г-жа Ида Вюстъ и г. Вальдау (Гильда и Нимейеръ).

Ролями Гильды и героини въ послѣдней пьесѣ сезона «Die heitere Residenz» закончилось участіе г-жи Вюстъ въ спектакляхъ; такъ и не удалось увидѣть артистку въ достойной ея дарованія роли. Это очень жаль, такъ какъ то, что она дала въ баронессѣ Дорритъ («Der gute Ruf») и въ героинѣ мольнаровской «Das Märchen vom Wolf» заставляетъ признать ее выдающейся по гибкости и экспресивности комедійной артисткой.

Въ одномъ спектаклѣ съ «Kammermusik» шла и одноактная комедія «Das höchste», — третья подрядъ пьеска Г. Мюллера. Необъяснимое пристрастіе къ безвѣстному, посредственному, тяжеловѣсному «Witzmacher'у»; его послѣдняя пьеска была бы нестерпимо скучна, если бы не живая, бойкая игра г-жи Глазель, гг. Вальдау, Исайловича и Конрада.

Для послѣдняго спектакля, бывшаго въ то же время бенефиснымъ для директора труппы Филиппа Бока, поставили «Die heitere Residenz» Георга Энгеля.

Опять какой-то «герцогъ Глаусъ IV», опять крошечная наслѣдная принцесса, придворные чины и пр., — все это такъ безсодержательно и такъ старо, что останавливаться на пьесѣ не стоитъ.

Исполненіе, довѣренное такимъ опытнымъ силамъ, какъ г-жи Ида Вюстъ, Глазель, Вальденъ, гг. Матаэсъ, Вальдау и Конрадъ, было дружное и отчетливое.

Бенефиціанта въ этомъ году принимали особенно тепло, — очевидно, въ благодарность за доставленное имъ, петербуржцамъ, наслажденіе видѣть Поссарта.

Въ своей отвѣтной рѣчи Ф. Бокъ по своему обыкновенію упомянулъ всѣ постановки сезона, связавъ названія пьесъ съ словами благодарности режиссурѣ и труппѣ.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

О

Типографія Императорскихъ Спб. Театровъ, Моховая, 40.

